

La construcción de la(s) subjetividad(es) en la autonovela  
familiar contemporánea: escritura, memoria y cuerpo en la  
literatura en español

Sara Rodríguez Gallardo

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en

Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Prof. Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Tutor:

Prof. Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

[Septiembre 2020]

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



A la rama Gallardo Vuelta, origen de todo.

## AGRADECIMIENTOS

Mis primeras palabras de agradecimiento deben ir necesariamente dirigidas a mi madre, por haberme cuidado y mantenido a flote durante tres de los cinco años de elaboración de esta tesis que permanecí de baja. Nunca pensé que fuera a recuperar las fuerzas para terminar este proyecto y, sin embargo, gracias a ella estoy escribiendo estos agradecimientos. Agradezco del mismo modo a mi ex pareja su apoyo incondicional y cuidado durante nuestros años de convivencia. Gracias a ambos por creer en mí.

Quiero agradecer profundamente a mi director, el profesor Eduardo Pérez-Rasilla, su acompañamiento en este proceso: no solamente me ha iluminado con sus comentarios y me ha hecho crecer gracias a sus recomendaciones, algunas de ellas esenciales para llevar a término este trabajo, sino también y sobre todo por el apoyo y la confianza recibidos de su parte en cada etapa de este recorrido tan accidentado. Le agradezco de corazón la difícil tarea de haber sido mi profesor y, a pesar de ello, mi amigo.

De uno modo inevitable me vienen a la mente los nombres de profesores que a lo largo de mi vida han abierto algunos de los caminos que me han llevado hasta el día de hoy. Ellos cultivaron mi pasión por la literatura, me ofrecieron su sabiduría y me animaron a la carrera académica. Pienso, sobre todo, en Rafael Gallego Díaz, en Mariángeles Sastre Ruano, Eva Campos Domínguez y Remedios Zafra. En especial, quiero agradecer a Javier García Rodríguez su preocupación y su apoyo sincero.

Quisiera agradecer, de manera anónima, a todas aquellas personas que se han interesado por mi investigación y me han sugerido títulos o autores, a aquellas personas de mi entorno que me han ayudado en la logística más prosaica de este proceso. Y, rompiendo ese anonimato, en especial al profesor Carlos Varón González por su ayuda desde el otro lado del charco.

No quiero terminar sin mencionar a los traductores, los grandes olvidados del campo literario. Gracias a ellos y a ellas he podido disfrutar, analizar y referenciar gran parte de los libros de este trabajo. Por último, quisiera agradecer la cercanía, la paciencia y la enorme generosidad que han tenido algunos de los autores de mi corpus con los que he podido conversar y que me han ayudado a comprender y a completar (incluso a contradecir) sus textos: Cristina Fallarás, Lolita Bosch, Eduardo Halfon, César Tejeda y, en especial, Patricio Pron.

## CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

### Artículos publicados

- (2014). *La construcción de la subjetividad y los significantes de la autonovela familiar contemporánea* [TFM]. Madrid: UC3M.  
(autora)  
Incluida parcialmente en la tesis en el capítulo «Política: historia y memoria», en el epígrafe 2.2., en el capítulo «Teoría literaria: nueva autobiografía», en el capítulo «Centro y periferia: géneros, países, límites», en los epígrafes 2.4., 2.5., 2.7. y en el análisis del corpus en los capítulos dedicados a las autonovelas *Canción de tumba*, *El balcón en invierno* y *Honrarás a tu padre y a tu madre*.  
**Todo material de esta fuente incluido en la tesis está señalado por medios tipográficos y una referencia explícita: (Gallardo, 2014).**
- (5 de octubre, 2018b). El dolor de los demás: antipatía necesaria [Artículo en web]. Recuperado de <https://liberoamerica.com/2018/05/10/el-dolor-de-los-demas/>.  
(autora)  
El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- (2019). La identidad narrada: caminos (meta)literarios desde la frontera. En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (pp. 95-110). Berlín: Peter Lang.  
(autora)  
DOI:<https://doi.org/10.3726/b15921>  
Incluida parcialmente en la tesis en los capítulos «Centro y periferia: géneros, países, límites», en los epígrafes 2.4. y 2.7., así como en el análisis del corpus, en los capítulos dedicados a las autonovelas *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* de Sergio Galarza.  
**Todo material de esta fuente incluido en la tesis está señalado por medios tipográficos y una referencia explícita: (Gallardo, 2019).**

### Artículos presentados para su publicación

- (marzo, 2018a). Desclasamiento y cambio de perspectiva literaria desde los 60. Un caso: Cristina Fallarás. Comunicación presentada en Los hijos del 68. Madrid: Universidad Carlos III.  
(autora)  
Incluida parcialmente en la tesis en el capítulo «Centro y periferia: géneros, países, límites», en el epígrafe 2.7.  
**Todo material de esta fuente incluido en la tesis está señalado por medios tipográficos y una referencia explícita: (Gallardo, 2018a).**
- (2020). Lolita Bosch y Cristina Fallarás: dos narrativas en la metarrealidad histórica. En *Representaciones narrativas de la mujer en la literatura hispana*. Edmonton: MacEwan University (en prensa).  
(autora)  
Incluida parcialmente en la tesis en los capítulos «Teoría literaria: nueva autobiografía»,

«Centro y periferia: géneros, países, límites», en los epígrafes 2.6., 2.7. y 2.8., así como en el capítulo de análisis de la autonovela *Honrarás a tu padre y a tu madre*, de Cristina Fallarás. **Todo material de esta fuente incluido en la tesis está señalado por medios tipográficos y una referencia explícita: (*Gallardo, en prensa*).**

## OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

- (marzo, 2018). Comunicación "Dos lecturas de la Guerra Civil española: de la autoficción a la autonovela familiar" en las IX Jornadas de Doctorandos en Lengua y Literatura Hispánicas, organizadas por el Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Complutense.
- (octubre, 2018). Comunicación "La autonovela familiar como posicionamiento político" en el IV Congreso Internacional de Jóvenes Hispanistas, Teóricos y Comparatistas: "Literatura y Política. Políticas de la Literatura", organizado por el Departamento de Literatura Española y Teoría de la literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid.

## Índice

• Introducción.....	10
1. Introducción y estructura del trabajo.....	11
2. Metodología y objetivos de la investigación.....	15
• Parte I. Condicionantes de la autonovela familiar.....	19
1. Familia y tabú.....	20
2. Política: historia y memoria.....	35
2.1. Historia y memoria: dimensiones políticas de la literatura .....	35
2.2. Identidad e historia familiar.....	53
2.3. Trauma y narratividad.....	66
3. Escritura y cuerpo.....	83
4. Teoría literaria: nueva autobiografía.....	100
• Parte II. Análisis.....	134
1. Introducción.....	135
2. Centro y periferia: géneros, países, límites.....	137
2.1. Autobiografías familiares y elegías.....	137
2.2. Autobiografías de infancia y memorias.....	142
2.3. Literatura elegíaca autobiográfica.....	154
2.3.1. Autobiografía paternofilial.....	159
2.4. Autoficción.....	160
2.5. Metaliteratura: de la autoficción a la autonovela.....	165
2.6. Géneros familiares: otras fronteras.....	168
2.7. Autonovelas por temáticas.....	175
Hijo/a: muerte del padre/de la madre o búsqueda.....	176
Nieto/a: búsqueda del abuelo/de la abuela.....	209
Combinación de ambos.....	216
Otros familiares.....	230
Los últimos títulos.....	240
2.7.1. Convertirse en escritor/a.....	241
2.7.2. El paratexto.....	248
2.7.3. Condicionantes de las autonovelas familiares.....	261
Historia desconocida (identidad).....	266
Protagonista otro.....	268
Metaliteratura.....	270
Pretensión de veracidad.....	280
La autonovela como espejo.....	283
Secreto personal / político como tema.....	287
Fotografías / documentos.....	301
Cuerpo / Lenguaje / Temas propios.....	303
2.8. Mapa mundial.....	313
3. Literatura en español.....	318



3.1. Justificación del corpus.....	318
3.2. Análisis del corpus.....	320
3.2.1. El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia. Patricio Pron .....	322
Organización y temporalidad del relato.....	323
El paratexto.....	324
Análisis textual.....	327
3.2.2. Canción de tumba. Julián Herbert.....	354
Organización y temporalidad del relato.....	355
El paratexto.....	360
Análisis textual.....	365
3.2.3. Camanchaca. Diego Zúñiga .....	407
Temas, organización y temporalidad del relato.....	407
El paratexto.....	411
Análisis textual.....	413
3.2.4. Los extraños. Vicente Valero .....	427
Organización y temporalidad del relato.....	429
El paratexto.....	429
Análisis textual.....	433
3.2.5. El balcón en invierno. Luis Landero .....	464
Organización y temporalidad del relato .....	464
El paratexto.....	470
Análisis textual.....	474
3.2.6. El monarca de las sombras. Javier Cercas .....	512
Organización y temporalidad del relato.....	514
El paratexto.....	514
Análisis textual.....	519
3.2.7. Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre. Sergio Galarza.....	577
Organización y temporalidad del relato.....	577
El paratexto.....	578
Análisis textual.....	582
3.2.8. Duelo. Eduardo Halfon.....	624
El paratexto.....	625
Análisis textual.....	629
3.2.9. Mi abuelo y el dictador. César Tejeda.....	658
Organización y temporalidad del relato.....	660
El paratexto.....	665
Análisis textual.....	669
3.2.10. Honrarás a tu padre y a tu madre. Cristina Fallarás.....	715
Organización y temporalidad del relato.....	715
El paratexto.....	720
Análisis textual.....	724
3.3. Comparativa: por qué hablamos de autonovelas familiares.....	756
• Parte III. Conclusiones.....	760
• Bibliografía.....	767

Primaria.....	767
Secundaria.....	771
Anexo I.....	788
Anexo II.....	789
Anexo III.....	790
Anexo IV.....	793
Anexo V.....	795

## **Introducción**

## 1. Introducción y estructura del trabajo

La presente investigación nace de un deseo y de una intuición: descubrir cómo se puede representar una dentro de la propia historia familiar y cómo ese mismo deseo lo han transitado, a lo largo de los últimos años, un gran número de autores de distintas nacionalidades y realidades socio-culturales. El resultado de esa representación personal y familiar lo analicé en el Trabajo Fin de Máster *La construcción de la subjetividad y los significantes de la autonovela familiar contemporánea* (2014), que me sirvió para determinar que se trataba de un fenómeno propiamente posmoderno, de interpretación política y filosófica, además de literaria, donde los autores de la denominada autonovela familiar vuelcan, investigan y narran su mito familiar, en muchas ocasiones cristalizado en un solo personaje (padre, madre, abuelo/a, etcétera) y donde, como resultado, a veces no consciente, se plantean y procuran responder a la pregunta del yo.

Al tratarse no solo de una manifestación literaria, sino también social y cultural, arraigada en un tiempo histórico determinado y que responde a unos condicionantes distintos a los de otras obras narrativas, actuales o no, nos encontramos ante cuatro vertientes de estudio distintas, orientadas desde el planteamiento de las siguientes preguntas: ¿qué trata de plasmar un escritor al enfrentarse a su historia familiar?, ¿a qué responde ese deseo?, ¿cómo se relaciona esta decisión con la práctica de la memoria y el trauma familiar o social?, ¿cuál es el sujeto que resulta de esa representación y cómo surge?, ¿implica la autonovela familiar una nueva forma autobiográfica o se trata solo de otra variante de la autoficción?

Con el propósito de responder a estas preguntas hemos dividido el estudio teórico en cuatro capítulos: **Familia y tabú, Política: historia y memoria, Escritura y cuerpo y Teoría literaria: nueva autobiografía**. En el primero, nos plantearemos cómo situar lo familiar después de la caída de los metarrelatos, a partir de distintos conceptos psicoanalíticos (el más recurrente es, sin duda, la «novela familiar») así como históricos y culturales. Se abordará el secreto o tabú familiar, la construcción de la identidad a través de la familia, donde adquirirá gran importancia la transmisión oral, y cómo se relaciona esa construcción con el concepto de nación y con el pasado como soporte de ambas instituciones.

En «Política: historia y memoria» abordaremos la memoria como cuestión central para los estudios teóricos en los últimos decenios y como herramienta de manifestaciones literarias y artísticas en general, cuyos proyectos acaban siendo *lugar de memoria*. Para ello, trataremos de describir cómo opera la memoria en relación a los acontecimientos ocurridos en el siglo XX, que originaron una grave fractura en las identidades personales y colectivas y que, al mismo tiempo, han producido una pérdida de confianza en la narración histórica por ser escenario de pugna entre distintas narrativas hegemónicas. Esta desconfianza ha ocasionado un desplazamiento de la narración de la historia hacia el testimonio: no solamente de aquellos que vivieron los acontecimientos, sino de aquellos sujetos de la *posmemoria*.

En segundo lugar, nos preguntamos por la manera en que se configura socialmente la familia en su evolución hacia la actualidad, con especial interés en la biología, el nombre, la diferencia de género entre padre y madre en el estatus familiar, la relación de la familia con la historia, cómo se transmite la experiencia, entre otras cuestiones. A través del lenguaje se produce el movimiento simbólico del heredar, que se ha visto cuestionado desde los postulados posestructuralistas, por lo que los individuos acaban viéndose imposibilitados para reconocerse en la familia. Incidimos en la identidad como práctica del decirse y en cómo, en medio de la inoperancia de muchos conceptos arrasados de soporte simbólico, surge el testimonio de muchos sujetos políticos silenciados por la historia. Defendemos aquí, desde la «borradura» del sujeto, la narración como único acceso a una identidad-en-proceso, como la manera de dar continuidad a la identidad, y a una memoria familiar que, en el intersticio entre memoria individual y memoria colectiva, soporta la responsabilidad de la herencia.

Por último, en este capítulo también destacamos la utilización de la narración como elaboración de la memoria en aquellos casos donde el trauma ha imposibilitado la experiencia y, por lo tanto, un marco donde ser expresada. El testimonio deviene acto del presente y en medio de la destrucción de los mecanismos simbólicos, surge sin embargo la literatura testimonial, como intersección entre lo real y lo textual en boca de aquellos sujetos privilegiados o aquellos subalternos que han podido *hablar* gracias a mecanismos privilegiados de representación y que, por lo tanto, han dejado de serlo gracias a ese acto. Aunque la transmisión del trauma es un concepto surgido a partir de la *Shoah*, defendemos una posición de equiparación de las violencias, al no responder ninguna a una cuestión puramente «individual» y al estar todas relacionadas con mecanismos sociales y estructurales que perviven en el tiempo. El trauma siempre se transmite, ya sea en el habla o en el silencio,

a través de los síntomas, en los que se evidencia la quebradura de las estructuras simbólicas paternas. Los escritores de autonovelas familiares tampoco han obtenido mecanismos representativos de los padres, por eso se colocan en ese dentro/fuera y, como sujetos privilegiados, han podido desarrollar a través de la escritura un movimiento de distanciamiento y acercamiento de los lazos familiares. Son ellos los que se descubren a sí mismos mediante la reelaboración del deseo del «Otro» en estas obras literarias que comparten campo con otras muchas manifestaciones autobiográficas.

El tercer capítulo abordamos el cuerpo como (re)productor de subjetividades a través de la escritura. Al incluir el cuerpo en el análisis reparamos en el decir como mecanismo de comprensión, en la asimetría de la relación corporal/simbólica del hijo/a hacia la madre o el padre, en la simetría del cuerpo y el habla, etcétera. El cuerpo como sujeto o el sujeto como cuerpo efectúan un movimiento subjetivo en el heredar, es un gesto que les proporciona sentido. Al hablar se actúa, con pasión perlocutoria, pero en un movimiento oscilante de búsqueda, que nunca pretende la completud, entre la identidad y la rememoración. Del mismo modo, la escritura, como acto corporal, produce subjetividades que el cuerpo ejecuta.

El último capítulo teórico trata de situar la autonovela familiar dentro del gran marco autobiografía-autoficción-ficción. En este punto defendemos una visión nueva de lo autobiográfico, alejado ya de las concepciones tradicionales y narcisistas del género, acercándolo ahora a un escenario de pérdida de grandes relatos y significándolo más como una función que como un género. Revisaremos algunos de los problemas filosóficos que se dirimen en la teoría de lo autobiográfico e intentaremos señalar qué características de esta teoría le corresponden a la autonovela familiar y por qué precisamente se produce un auge de lo autobiográfico dentro de un contexto de pérdida de confianza en el lenguaje como soporte de la verdad. Por otra parte, argumentaremos la diferenciación entre autonovelas y autoficciones y a qué se debe la confusión teórica que las equipara. Existen semejanzas porque ambas están produciéndose dentro de la misma *illusio*; la autoficción ha tomado de la autobiografía los elementos que le interesaban para significarse estéticamente, un movimiento de gran éxito, porque ha desestabilizado las bases que sustentaban la diferencia entre ambos modos literarios. Por su parte, la autonovela también ha tomado ciertos elementos «ficionales», algunos de ellos empleados habitualmente también por la autoficción, –orden cronológico, fragmentación, hibridez, metanarración–, pero defenderemos, tanto teóricamente como en el análisis, por qué esa inclusión no resta

autobiografismo a los relatos. El texto de la autonovela familiar, como espacio corporal, es un lugar de honestidad cuyas herramientas se verán en la siguiente parte de esta investigación.

El análisis está compuesto, por lo tanto, de dos grandes bloques o macrocapítulos: **Centro y periferia y Literatura en español**. En el primero crearemos un mapa, tanto espacio-temporal como categorial, donde iremos situando toda la literatura familiar que hemos recopilado durante los últimos años. Así, haremos una exposición cronológica de distintos modos de abordar lo familiar desde la primera persona hasta llegar a la autoficción, donde desarrollaremos con más profundidad la relación entre metaliteratura, presente tanto en las autoficciones como en las autonovelas familiares, y narratorio.

A continuación, una vez trazada esa frontera, también dejaremos constancia de propuestas autobiográficas de temática familiar en distintos géneros (poesía, géneros audiovisuales, novela gráfica...) y clasificaremos las novelas basándonos en la relación de parentesco entre autor-narrador y protagonista. Para abordar el análisis de las autonovelas, en primer lugar, daremos cuenta de la relevancia de los mecanismos y relaciones familiares en el hecho de que estas personas se hayan convertido en escritores, analizaremos el paratexto: título y nombre de autor, fotografía de cubierta y clasificación genérica en cuarta de cubierta, solapas y faja promocional. En este último apartado, dividiremos las autonovelas entre aquellas que admiten no contener ficción y aquellas que o bien defienden el carácter ficcional o velan lo autobiográfico. Después se desgranarán los condicionantes que podemos encontrar en estos libros para determinar que son autonovelas familiares. En cada uno de ellos incluiremos ejemplos extraídos de los libros analizados. Estos condicionantes son los que usaremos como categorías en el análisis de los libros del corpus. Por último haremos un breve repaso del desarrollo de las autonovelas en las diferentes partes del mundo, con gran incidencia en dos continentes: América y Europa.

En el segundo gran capítulo de esta parte, dedicado solo a literatura en español, haremos una justificación de los diez libros que componen el corpus y daremos una breve explicación metodológica sobre las herramientas usadas para el análisis. Los títulos elegidos son los siguientes:

- 1) *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011, Mondadori). Pron, Patricio (Argentina).

- 2) *Canción de tumba* (2011, Mondadori). Herbert, Julián (México).
- 3) *Camanchaca* (2012, Mondadori). Zúñiga, Diego (Chile).
- 4) *Los extraños* (2014, Periférica). Valero, Vicente (España).
- 5) *El balcón en invierno* (2014, Tusquets). Landero, Luis (España).
- 6) *El monarca de las sombras* (2017, Mondadori). Cercas, Javier (España).
- 7) *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017, Candaya). Galarza, Sergio (Perú).
- 8) *Duelo* (2017, Libros del Asteroide). Halfon, Eduardo (Guatemala).
- 9) *Mi abuelo y el dictador* (2017, Caballo de Troya). Tejeda, César (México-Guatemala).
- 10) *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018, Anagrama). Fallarás, Cristina (España).

Las conclusiones tratarán de abarcar cada uno de los aspectos relevantes asociados al fenómeno: política, lenguaje, psicología, estatus del sujeto y teoría literaria y cultural. Por último, se incluirá la bibliografía en dos apartados: primaria y secundaria, así como cinco anexos con fotografías de cubiertas de las autonovelas del corpus, gráficos de elaboración propia, una lista cronológica de todos los títulos que hemos recopilado desde el comienzo de la investigación, fotografías de cubierta e interiores de otros de los libros presentes en este trabajo.

## 2. Metodología y objetivos de la investigación

La metodología desarrollada en esta investigación viene determinada por el trabajo anterior (2014), donde se trataron cuestiones relativas al estatus del sujeto y el autor dentro de la posmodernidad, así como las distinciones entre autobiografía y autoficción y el lugar de la teoría literaria donde se podría insertar la autonovela familiar. Basamos el presente análisis en un método inductivo: las novelas de temática familiar que hemos ido leyendo y recopilando durante estos años se han categorizado aquí tanto cronológica como temáticamente. Esto ha servido para reafirmar los criterios previos de la autonovela familiar y completarlos y, de esa manera, poder trazar una genealogía de la escritura familiar que conduzca a distintos caminos, muchos de ellos no explorados en este trabajo.



La perspectiva cultural y psicológica, así como las teorías políticas, de memoria e identidad, y la literaria, necesarias todas ellas para abordar el tema de manera integral, estarán necesariamente atravesadas por conceptos y doctrinas filosóficas, con especial atención a los autores estructuralistas, posestructuralistas, posmarxistas y teóricos de la posmodernidad, el psicoanálisis y, en menor cantidad pero igualmente importantes, teóricas feministas y poscolonialistas. Entre ellos destacan Bourdieu, Eagleton, Genette, Barthes, Lukács, Lyotard, Freud, Recalcati, Spivak y Stuart Hall. Cabe mencionar aparte a Agamben y Ricoeur, cuyas ideas nos han servido para ensamblar y afianzar nuestra teoría desde sus distintos ángulos y a quienes debemos gran parte de este trabajo.

En el terreno literario, los autores más importantes para nuestro análisis son Lejeune, Genette y Prince, además de una gran nómina de teóricos de la autobiografía, entre los que destacan sin ninguna duda Manuel Alberca y Anna Caballé, cuyas aportaciones nos han servido de marco teórico y síntesis desde el principio. De manera transversal, han sido de inestimable ayuda las lecturas de Todorov, Le Breton, Rigney, Halbwachs y Hirsch. Por último, cabe añadir que de forma novedosa, hemos incluido también a varios de los autores del corpus dentro del marco teórico; por una parte, para evidenciar cómo los escritores de autonovelas producen teoría en sus libros y, por otra, porque en muchas ocasiones (por no decir en casi todas) sus reflexiones y preguntas son también las que recorren esta investigación.

El análisis de los diez libros del corpus tiene una estructura base para todos los títulos. Por una parte, se hace una presentación temática y contextual del relato, que puede ir unida o no a un segundo epígrafe correspondiente a la descripción temporal y orden de la autonovela. A continuación, se realiza un estudio pormenorizado del paratexto, para lo que nos hemos servido del análisis paratextual y las categorías de Gérard Genette (2001), con la intención de descubrir cómo se presenta el libro al público, cómo lo clasifica el propio autor, la editorial, la prensa y si estas categorías coinciden. Por otra parte, este análisis nos sirve a la vez para entender también cuál es la evolución cronológica de esa manera de tratar, presentar y vender la autobiografía familiar a lo largo de los siete años (2011-2018) que abarcan las publicaciones analizadas, sabiendo por nuestros propios registros que a partir del año 2004 el número de autonovelas familiares publicadas y distribuidas en el mercado ha ido creciendo exponencialmente.

Para el análisis de prensa, hemos seleccionado las tres primeras reseñas mejor posicionadas

en una búsqueda en Google, para la que hemos introducido únicamente el nombre del autor y el título del libro. Entendemos que esta búsqueda está condicionada por las *cookies* y el momento concreto de su búsqueda, pero nos parece suficientemente coherente seleccionar aquellos artículos que más repercusión hayan tenido en los lectores (y, posiblemente, hayan influido en cómo estos las categorizan) y no queríamos centrarnos en tres revistas o suplementos concretos porque nos arriesgábamos a encontrar artículos escritos por los mismos periodistas y, por tanto, con los mismos criterios sobre verdad/ficción o autobiografía/autoficción.

El objetivo principal que nos marcamos en el primer trabajo sobre las autonovelas familiares era determinar el carácter autobiográfico de estas publicaciones, pero alejándolo de una posición neorromántica del sujeto o de la rememoración. En ese sentido, trataremos de confirmar la intuición de que la autobiografía no es un género cerrado, clausurado, sino que, guiado por el éxito de la autoficción (a la que se opone), ha recorrido el camino contrario: adueñarse de elementos de la ficción para continuar evolucionando. En relación a ella, la autonovela familiar, al estar radicada en un tiempo muy concreto, es un tipo de literatura autobiográfica nueva, que toma varios elementos de la autoficción (o de la ficción en general) con el objetivo de plasmar, dentro de unas nuevas reglas simbólicas, la relación entre familia, pasado y búsqueda de la subjetividad. Como pronosticaba Alberca, estas obras se pueden situar dentro de una vuelta sistemática a la autobiografía, dentro de un estatus propio y con mayor prestigio dentro del campo literario.

Derivado de lo anterior, el siguiente objetivo sería abrir las fronteras de análisis a todas las disciplinas que den sentido a la autonovela familiar. La autobiografía no ha salido muy bien parada dejando entrar en sus disquisiciones a la filosofía de la literatura, porque se trata de dos discursos que operan en planos distintos. Uno de nuestros objetivos en este sentido es, asumiendo la muerte del sujeto como tropo de la posmodernidad, tratar de explicar por qué, aun así, sigue existiendo un sujeto que escribe y que, además, se identifica como el autor de una novela sobre la historia de su familia. Desde Nietzsche sabemos que la búsqueda de la verdad a través del lenguaje es un imposible (o una mera ilusión), sin embargo, somos porque podemos narrarnos, no podemos evitar entrar en la palabra escrita y en la palabra hablada. Es una falacia ampararse en la imposibilidad de tal hecho, precisamente porque existen sujetos individuales y colectividades a lo largo de todo mundo que todavía no han podido nombrarse ni narrarse, porque el silencio ya no puede seguir escondiendo y normalizando la violencia

política y simbólica y la perpetuación de tabús y traumas que han afectado al núcleo socializador de las sociedades: las familias.

Trataremos de entender cómo el cuerpo sostiene estas prácticas de memoria y de identidad, necesarias para llevar a cabo la escritura en un sujeto que sigue siendo consciente del tiempo fragmentario en el que vive. Después de las guerras y las dictaduras, este autor se relaciona con el pasado de un modo muy distinto. Es consciente de que en la búsqueda del personaje o de la historia familiar debe situarse no en la retórica, sino en la indagación física, en la palabra dicha y en orden del tiempo presente. La manera en que el secreto es transmitido debe producir algún significado y, a pesar de los postulados de ruptura entre palabra y mundo, lo robado, lo callado, lo destruido debe también significarse sin pretensiones de completud, a través de la pérdida, el fragmento, la fotografía con dobleces y arañazos, el documento ininteligible, la fosa común no señalizada, el ruido de fondo de la grabación en casete. Solo en el *escribiendo* se consigue encarnar una historia que se enuncia para que no se pierda, pero también y sobre todo para comprender(se).

Debemos hacer una última aclaración y es que, como se puede deducir de esta introducción, la clase, el género y la etnia resultan vectores primordiales para entender por qué se escribe sobre la familia y desde qué lugar. No hemos querido, sin embargo, entrar por completo en ellos por una decisión consciente: queríamos dedicar los esfuerzos iniciales de esta línea de investigación a deslindar y desbrozar características y condicionantes de este fenómeno literario. A pesar de ello, en algunos casos hemos ido matizando y subrayando la diferencia que conlleva escribir desde posiciones distintas como sujeto político e intentamos no abandonar nunca una perspectiva de género, anticolonialista y de clase como pauta general para cualquier análisis literario. No podemos olvidar que los escritores son sujetos privilegiados cuyas voces representan no solo su propia realidad, sino un marco simbólico más extenso donde otros muchos sujetos obtienen mecanismos de representación.

## **Parte I. Condicionantes de la autonovela familiar**

## 1. Familia y tabú

Partimos, hace tiempo, de las siguientes preguntas: ¿Por qué alguien decide escribir sobre su propia familia desde un yo individual y autobiográfico? Es más, ¿por qué un escritor o una escritora decide adentrarse en la narración familiar, narrar la vida, cuando quizá su éxito literario ha sido propiciado por otro tipo de narraciones y su trayectoria no precisa desvío autobiográfico alguno por razones que podríamos denominar comerciales?

El nombre, la historia familiar, la lengua materna, los orígenes no solo constituyen los asideros vitales (identitarios, si se quiere) de cualquier individuo, sino que también conforman las posibilidades o imposibilidades de narrar la vida. Como apunta Ottmar Ette: «El hecho de que los seres humanos no podamos tener la experiencia del comienzo y del fin de nuestras vidas nos crea la necesidad de construir historias (de vida) donde podamos reflejar una y otra vez el comienzo y el fin, *incipit* y *excipit*, el nacimiento y la muerte» (en Reinstädler, 2011, 360). Por suerte, ante estas preguntas no estamos solos. Los propios escritores de autonovelas familiares comparten sus reflexiones teóricas en las partes o capítulos destinados a la metaliteratura con la que explican su texto y exponen sus dudas.

Richard Ford (Jackson, Mississippi, 1944) ya era un escritor consagrado cuando publicó *Mi madre*, in memoriam (2001) y, posteriormente, *Entre ellos* (la versión en inglés se titula *Between them. Remembering my parents*, 2017), donde modificó ligeramente la parte materna y dedicó también casi el mismo número de páginas a reflexionar sobre su padre en un capítulo aparte. En este último libro se incluye la siguiente reflexión: «Los padres –por encerrados que estemos en nuestras vidas– nos conectan íntimamente con algo que no somos, y forjan una “ajenidad unida” y un misterio provechoso, de tal suerte que aun estando con ellos estamos solos» (2018, 90).

El autorreconocimiento se produce en los primeros años de vida y los espejos que nos dan el reflejo de quiénes somos o podemos ser se encarnan en las personas con las que compartimos casa, las que nos cuidan. Habitualmente ese universo lo habitan padres, hermanos, y a veces también abuelos o tíos. También las personas que recorren los pasillos desde el silencio de los presentes o entre sus frases entrecortadas. Los familiares ausentes, sus historias incompletas,

sus fotografías amarillentas de rostros que nunca se han visto también forman parte de ese espacio privado.

El misterio del origen puede trasladarse también al misterio de *quiénes* son nuestros padres realmente, es decir, quiénes eran antes de nuestro nacimiento y quiénes han dejado de ser o son en otras situaciones donde no estamos presentes o donde nuestra presencia no importa.

El saber que era Edna Ford, una persona que era mi madre pero que también era alguien más.

Se trata, cómo no, de una lección que conviene aprender pronto (...), ya que uno de los retos primeros y más importantes que enfrentamos todos es el de conocer a nuestros padres cabalmente, siempre que vivan lo bastante, merezca la pena conocerlos y sea materialmente posible. Cuanto más veamos a nuestros padres enteramente, cuanto más los veamos como el mundo los ve, más posibilidades tendremos de ver el mundo *tal cual es*. (2018, 104-105)

Conocer a los padres es, desde un punto de vista psicoanalítico, conocer el relato que precede la existencia propia y hacerlo inteligible o, al menos, hacer conscientes sus proyecciones. El niño, según Freud, genera un mito alrededor de su padre o de su madre, que alberga toda autoridad y omnipotencia. Freud lo llama «novela familiar del neurótico» porque contiene una serie de fantasías, es decir, una narratividad, una ficción, en las que los padres todavía no son los sujetos que ahora se empieza a conocer bien, sino un mito, es decir, una narración que funciona como anclaje, ya que ayuda al niño a formarse.

Entonces, se extraña del padre a quien ahora conoce y regresa a aquel en quien creyó durante su primera infancia; así, la fantasía no es en verdad sino la expresión del lamento por la desaparición de esa dichosa edad. Por tanto, la sobrestimación de los primeros años de la infancia vuelve a campar por sus fueros en estas fantasías. (1992, 220)

Si buscamos la antropología de los escritores y el porqué algunos, entre ellos muchos de los canónicos, han escrito sobre sus familias podemos remitirnos al ensayo *Novela familiar. Universo privado del escritor* del argentino Blas Matamoro. Para él, la «novela familiar del neurótico» es «la narración de cómo se forma una típica subjetividad, es decir la historia de una búsqueda y un desencuentro entre el impulso deseante y la objetividad del lenguaje, cuya conciliación es la escritura» (2010, 11-12).

Parece interesante detenerse ante los conceptos de *impulso deseante* y *objetividad del lenguaje*. Las primeras palabras que pronunciamos designan a unas personas que primero son

Nuestras y luego se convierten en Otras, siempre ajenas, porque eran antes y porque lo son fuera de nuestro «nombramiento». Sin embargo, de esas personas y de sus actos del habla «depende» nuestra identidad. Para Andrea Jiftanovic, «nacer en el mundo occidental es nacer en un hogar y en un Estado-Nación que, supuestamente, garantiza nuestra identidad como “hijos” y “ciudadanos”» (2011, 22). La antropóloga francesa Françoise Zonabend lo describe así:

Antes de ser uno mismo, se es «hijo» o «hija» de X o de Y, se nace en el seno de una «familia». Antes de ser socialmente cualquier otra cosa, se es identificado por un «apellido». En todas partes, las primeras palabras que el niño aprende —«papá», «mamá»— son las voces, cargadas de sentido, que designan a su padre y a su madre; después, vienen los demás vocablos del parentesco... Así, el mundo se divide entre los «Suyos» y los «Otros». Pero esos Otros viven también en el seno de una familia de la cual son miembros. (en Burguière et al., 1988, 18)

Y esa «llamada» al padre o a la madre indica un deseo, el único asidero posible en la vulnerabilidad de los primeros años; somos en primer lugar, a través de ellos, a través de quienes nos cuidan en nuestros primeros años de vida. La ruptura que supone la búsqueda de la propia subjetividad conduce a una aporía con respecto a los padres que solo puede ser salvada a través de la elaboración de una narrativa. La narrativa, en este caso, es donde el lenguaje objetivado se une también al idioma privado, al que aprendimos en la infancia, a las palabras que, aun «mal» pronunciadas, nos conectan con la primera comunicación que establecimos con nuestros progenitores.

El escritor John Lanchester usó precisamente *Novela familiar* (2008) para titular la historia de su familia. El relato comienza haciendo una reflexión sobre el carácter autobiográfico del propio libro y explicando cómo descubre que su madre había fingido ser otra persona durante toda su vida, es decir, cómo la madre que Lanchester conocía era mentira.

Así pues, me propuse investigar la historia de la vida de mi madre, que es también la historia de la de mi padre, y en una medida mucho mayor de lo que supuse al empezar este viaje, también la de la mía. Este libro cuenta esta historia. Me ha supuesto realizar tres tipos de trabajo detectivesco. Uno está cerca del trabajo detectivesco real: descubrir lo que hicieron mis padres, y lo que les hicieron a ellos. (Lanchester, 2008, 16)

Además del secreto familiar como motor narrativo —del que hablaremos más extensamente—, lo que ocurre en esta escena es una ruptura del mito familiar, es decir, del relato que los miembros de determinada familia se hacen sobre sí mismos. El «mito familiar», como un

concepto de la psicología clínica equiparable a la «novela familiar» freudiana, se describe como el conjunto de creencias (reales o irreales) que hace que una familia sea quien es, es decir, el mito «ofrece información identitaria a través de la memoria familiar» (Sanz Estaire, s.f.). Esta información incluye los valores que fundamentan a los miembros de la familia (por ejemplo, que todos comparten determinados rasgos de carácter, de personalidad o de comportamiento); las capacidades atribuidas por la herencia (penalidades que sobrellevaron o éxitos que consiguieron los antepasados); y cuáles son los roles de cada individuo dentro de la familia y de ella en su conjunto con respecto al mundo.

Como toda mitología, el mito familiar se expande de manera oral a todos los miembros y, además, se transmite de generación en generación como una herencia. Todos comparten ese relato, aunque a veces sea ominoso o, en términos psicoanalíticos, *unheimlich*,<sup>1</sup> es decir, extraño y siniestro a la vez. No siempre se produce una ruptura en el relato en la misma lejana generación, a veces ocurre en la presente, por lo que el individuo se queda «huérfano» en esa tensión entre el deseo, es decir, lo que solo se puede elaborar o reprimir, y la objetividad del lenguaje, que es puesta en cuestión o bien por el desvelamiento del secreto familiar o bien por un desmembramiento de la estructura familiar.

El secreto familiar es análogo, en antropología, al llamado «tabú», esto es, la prohibición dada por una autoridad. Sin embargo, su significado ha llegado a nuestros días con un componente añadido: el tabú no solo se refiere a la prohibición, sino también a la mención, a la palabra, a la referencia, incluso al pensamiento o a la evocación.

Uno de los objetivos del tabú es proteger del mito familiar a los menores. Si se tiene la creencia de que determinada cualidad negativa asociada a la familia se puede transmitir de padres a hijos no se debe hacer ni tampoco decir nada que pueda conducir a que el niño o la niña repita la misma conducta: una especie de contención preventiva del complejo de Edipo/Electra. Ya Freud, en su libro *Tótem y tabú*, se refiere a un objetivo parecido respecto a los «salvajes»:

[Las metas del tabú son de diversa índole: (...)] resguardar a los nonatos y niños

1 No en vano, la voz «unheimlich» proviene de la unión entre el prefijo negativo «un-» y el sustantivo «heim-», que significa «casa», «hogar». Por lo tanto, la palabra «unheimlich» viene a designar lo que no es «casero», es decir, «familiar». Cabe destacar también que «heim» está en la formación del sustantivo «Heimat», que significa «patria», en el sentido de «tierra natal».



pequeños contra los múltiples peligros que los amenazarían, a raíz de su dependencia simpatética respecto de sus padres, si estos, por ejemplo, hicieran ciertas cosas o tomaran ciertos alimentos cuyo usufructo {Genuss, «goce»} podría transmitir a los niños cualidades particulares. (1991, 28)

Sin embargo, la propia inclinación humana conduce a desear justamente aquello que se ha prohibido. De hecho, Freud señala que esa podría ser una de las razones por las que originalmente se produjera la prohibición: el tabú sobrevive allí donde se mantiene el deseo originario de llevar a cabo lo que está prohibido. Y, en el ámbito literario, quien publica (hace público) el secreto familiar y lo convierte en una narración «consumible», al alcance de cualquiera, está poniendo en juego su propia relación familiar, como luego analizaremos, esto es, está arriesgándose a convertirse en proscrito. En palabras de Freud: «Sabemos, sin comprenderlo, que quien hace lo prohibido, quien viola el tabú, se vuelve él mismo tabú» (1991, 40).

Matamoro va un paso más allá del secreto familiar, al señalar que cualquier escritor, por el hecho de serlo, rompe el «esquema de permanencia»; es alguien que traiciona a la familia porque «la identidad que surge de su obra no se corresponde con las expectativas de su herencia» (2010,15). Porque, adelantamos, no solo expone el mito familiar, sino que lo reelabora a través de una identidad que se va construyendo o desplazando durante la escritura.

Desde un punto de vista más general, esta relación entre lo privado (familia) y lo público (sociedad) es muy conflictiva y de gran interés para muchas corrientes intelectuales feministas, quienes han sentado las bases para poner en duda los roles asignados en la familia tradicional. Precisamente la poeta e investigadora Judith Filc, desde los procesos históricos de su Argentina natal, se ha dedicado a estudiar la «naturalización» de lo social que se produce en el concepto de familia. Filc pone el foco en la «labilidad de la familia» como una institución aceptada y tratada como natural. Una de sus principales tesis es que, en un estado capitalista o autoritario,<sup>2</sup> «las nociones de público y privado se confunden», lo que provoca que la familia se convierta en un territorio donde ambas cuestiones conviven: «La familia es el mejor ejemplo de interacción de lo privado y lo público porque es en este espacio “totalmente privado” donde tiene lugar la socialización, la cual se halla principalmente en manos de las mujeres» (1997a, 26-27).

2 Equipara ambos regímenes. Véase, en ese sentido, Filc, 1997b.

En este sentido, para la psicoanalista Silvia Tubert, lo que se naturaliza es la «función materna, que se construye como ajena a lo simbólico» (1997, 11), mientras que el padre cumple con la «función simbólica» o, para concretar, «el mito, que da cuenta de esta función [metafórica], se le asigna al padre», por eso «la teoría corre el riesgo de confundir el relato mítico con la estructura del mismo» (1997, 10).

La figura del padre como articulador del deseo y de la ley, que está relacionada con la división público/privado, también es una construcción social, por lo que se le puede trazar un proceso histórico. Tubert sitúa su origen a principios del siglo XVII. Para no caer en el riesgo de «descontrol moral en el espacio privado», se extiende una figura paterna con «imagen de dios soberano, para administrar el poder que antes incumbía al monarca. El poder paternal y el poder real son ambas imágenes del poder divino y establecen, cada uno en su esfera, el mismo respeto por las leyes “naturales” y “divinas”» (1997, 17).

En el siglo XIX, la figura paterna sufre una importante crisis y es, en ese sentido, la proliferación de «formas familiares más diversas» lo que, para Jacques Lacan, provoca que Freud comience a pergeñar el psicoanálisis. Y a finales de ese siglo, concretamente en 1889, se establece lo que Françoise Hurstel llama «la escena inaugural» de la paternidad contemporánea: se promulga en Francia una ley que prohíbe la violencia directa o indirecta hacia los hijos y «por primera vez es posible inhabilitar a un padre, es decir, privarlo de la patria potestad» (en Tubert, 1997, 301), por lo que queda inaugurado un nuevo paradigma en la paternidad e incluso en la masculinidad. Como comenta Hurstel, fue un «acto inaugural angustiante equivalente a un "asesinato del padre"» (1997, 302).

Por ese carácter híbrido, lábil, la familia ha sido el lugar donde se han introducido y asentado como ciertos los otros constructos culturales que funcionan como metarrelatos en la sociedad. Esa ha sido una tarea fundamentalmente oral, trazada durante siglos a través de las manifestaciones culturales populares y mantenida principalmente por las mujeres: canciones o nanas, cuentos o refranes.<sup>3</sup> Así lo expresa Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*:

3 Es interesante rastrear la cantidad de refranes castellanos que funcionan como marcos de los conceptos que aquí se desarrollan: «La ropa sucia se lava en casa»; «Cada uno en su casa y Dios, en la de todos»; «Madre no hay más que una»; «A tu hijo, buen nombre y oficio»; «De padres cantores, hijos jilgueros»; «Quien a los suyos se parece, honra merece», etcétera.

A través de la historia del hombre, nos damos cuenta de que la vida intelectual de un niño, exceptuando las experiencias inmediatas dentro de la familia, siempre ha dependido de historias míticas, así como de los cuentos de hadas. Esta literatura tradicional alimentaba la imaginación del niño y estimulaba su fantasía. Al mismo tiempo, estas historias eran un importante factor de socialización, ya que respondían a las más acuciantes preguntas del niño. Los mitos y las leyendas religiosas íntimamente relacionadas, ofrecían un material con el que los niños podían formar sus conceptos sobre el origen y la finalidad del mundo, y sobre los ideales sociales que imitaba para formarse a sí mismo a semejanza de aquéllos. (1994, 27-28)

Es más, para este psicoanalista, la vieja problemática entre padres e hijos ya existía como mito edípico mucho antes de que Freud lo sintetizara. Es fundamental la división entre mito, cuento popular o cuento de hadas que establece Bettelheim: mientras que los mitos «forman el super-yo» a través de los héroes fantásticos, los cuentos son ejemplificaciones de lo que le puede ocurrir al niño o a la niña según cómo se comporte en la vida. Cuentos y mitos «personifican la experiencia acumulada por la sociedad» (1994, 29) y a veces unos han surgido de otros y otras veces se fundieron al ser elaborados y modificados al mismo tiempo que iban siendo contados.

Hecho que alude Bettelheim es el de que en la mayoría de las culturas mito y cuento no son conceptos distintos, porque ambos son los únicos elementos que «forman la literatura de las sociedades preliterarias» (1994, 29). El autor hace mención de pasada a las llamadas «sagas»<sup>4</sup> islandesas. Estas se diferencian de otros mitos por el hecho de que todos los libros (anónimos) que las forman cuentan una historia familiar en forma de genealogía.

Otra de las diferencias entre ambos es que en el mito los personajes (tanto el héroe como otros personajes, incluidos sus padres) tienen nombre, mientras que en el cuento esto no sucede, se habla de «un rey», «un soldadito», «una niña», incluso de «caperucita roja» (aludiendo a una característica) o, si se les da nombre (Hansel y Gretel), resulta tan genérico que funciona como analogía de cualquier niño y cualquier niña (1994, 50). Bettelheim señala muy pertinentemente que «padre», «madre» o «madrastra» se mantienen como referentes genéricos, pero también «rey» y «reina», que son sustitutos de padre y madre, mientras que «príncipe» y «princesa» lo son de chico y chica (1994, 50).

4 De la palabra «saga» el alemán o el holandés han conservado «Sage» para denominar al mito. Tampoco hay que olvidar que el verbo «decir» en muchas lenguas nórdicas y anglosajonas conserva esa raíz, lo que remite a la oralidad de estos.

Para la profesora Ann Rigney, que investiga precisamente la interseccionalidad entre identidad colectiva, narrativa y pasado, los mitos presentaban hasta ahora las siguientes características:

Myths are deeply rooted identity narratives, which can be reactivated over and over again in the interpretation of new situations; they are associated with «timeless truths» and because their truth is unquestioned they have an enormous power to mobilize affect and the sense of an immutable identity; indeed they are often about the origin of the *ethnie* itself. (2018, 241)

Hasta la Primera Guerra Mundial, las «culturas memorialísticas» estaban dominadas por «triunfos, victorias y héroes individuales» (2018, 244-245, la traducción es mía), según Rigney, pero estas consistencias cambian y se transforman en «sufrimiento, victimización y duelo» (2018, 245). De esas culturas, surgen las llamadas «comunidades mnemónicas» (o de memoria), «based on the sense of a common belonging because of a shared past» (2018, 245). A través de la teoría de Maurice Halbwachs, Rigney explica cómo funcionan los cambios memorialísticos en esas comunidades según la posición social:

In his pioneering work from the 1920s, Maurice Halbwachs (1994) claimed that «social frameworks» shape what people remember by filtering narratives according to their collective significance: only those things are transferred that are deemed relevant to the collectives within which people position themselves. It follows from this (though not explored by Halbwachs himself) that when ideas about «who matters» change so too does memory. (2018, 245)

Los distintos autoritarismos asumen que los mitos, las narraciones compartidas, la épica histórica funcionan no solo como pegamento social, sino como relato de «identidad» que tiene como objeto crear frontera dialéctica (y posteriormente real) frente al «ellos». Bajo conceptos como el de «la gran familia», pretenden provocar una identificación en un conjunto de personas al amparo de una sola nación y de un solo líder. La idea de «gen nacional» es usada por los fascistas de multitud de países y épocas distintas, germen de las ideas racistas que descansan en un supuesto «biologicismo» y superioridad de determinadas «élites». Como señala José Manuel Querol:

Es verdad, el racismo –convertido en biología, religión o sangre, clan, familia– reúne los esfuerzos por la supervivencia de la *polis*, le da un sentido especial –¿una «unidad de destino en lo universal»?–, mientras que la lucha de clases

separa a sus miembros, desestabiliza el sistema. La construcción de un enemigo externo –el inmigrante, el foráneo; en definitiva, el «otro»– cataliza el proyecto y estructura las decisiones jurídicas de defensa frente al enemigo ya constituido. (2015, 11)

¿Cómo se construye este «relato»? El teórico Jean-François Lyotard asume que, en referencia al nazismo, esto ocurre a través del lenguaje:

El nazismo puso el nombre «Ario» en lugar de la Idea de ciudadano, fundó su legitimidad en la saga de los pueblos del Norte abandonando el horizonte moderno del cosmopolitismo. Si logró triunfar es porque flotaba en el pueblo soberano, «democráticamente», en el sentido que daba Kant a esta palabra, un deseo de «retornar a las fuentes», un deseo que sólo la mitología puede satisfacer. El nazismo proporcionó a este pueblo los nombres y los relatos que le permitieron identificarse exclusivamente con los héroes germánicos y restañar las heridas producidas por la derrota y la crisis. La xenofobia y la cronofobia están necesariamente implicadas en este dispositivo de lenguaje que sirve a la legitimación. (1987, 58)

Sin embargo, esa «búsqueda de la fuente originaria» choca con los parámetros actuales, donde más que recordar, los individuos tratan de olvidar lo que los divide y, si se recuerda, como apunta Rigney, el metalenguaje de la *con-memoración* cambia: no se construyen «monumentos», sino «memoriales» (Rigney, 2018, 245). En palabras del psicoanalista Massimo Recalcati, «el sueño de toda forma de totalitarismo es encontrar la pureza de un Origen (la Raza, la Naturaleza, la Historia) que preceda a la Ley de la palabra. La versión hipermoderna del totalitarismo ha renunciado en cambio a toda idea de Origen» (Recalcati, 2014, 53). Para Jean-François Lyotard, la República (en oposición a dictadura), no necesita «mitos sino relatos de emancipación». Y estos relatos ya no encuentran legitimidad «en actos originarios fundantes» (como sí ocurre en los mitos), sino «en un futuro que se ha de promover, es decir, en una idea a realizar» (1987, 60-61).

«Ya sea como niño o como inmigrante, uno entra en una cultura por medio del aprendizaje de los nombres propios», añade Lyotard, y estos «no se aprenden solos, sino localizados en pequeñas historias» (1987, 42). Si «ser nombrado es ser narrado» (1987, 43), encontrar al primer narrador es fácil: «los primeros narradores han de haber sido los propios héroes» (1987, 56). Ese primer héroe no se tomaba por las naciones que lo producían (y no nos referimos solo a los estados dictatoriales) como ficción, sino que le conferían estatus de «historia nacional» porque, cuanto más firme fuera ese pasado común, mayor sería el

sentimiento de pertenencia. Como expone el sociólogo Vincent de Gaulejac:

Para evitar que una elite, una clase o un grupo dado se apropien de la nación, se construye un relato, una leyenda, tendente a mostrar que la pertenencia a un conjunto «nacional» no fue fruto de la imaginación de un individuo o de un grupo dominante, sino que se encuentra arraigada en una historia antigua. Dicha historia vehicula una construcción que tiende a cimentar las singularidades y las distinciones y confiere al conjunto una legitimidad indiscutible y global. (2002, 33)

La «novela familiar», el concepto freudiano del que venimos dando cuenta desde el principio, tiene para De Gaulejac una equivalencia en el relato nacional. La función de ambos es la «de cohesión y de unidad» y en ambas historias suele haber «un antepasado que se presenta como fundador y al que se adorna con cualidades prestigiosas» (2002, 34-35). Para que exista un sujeto, es necesario que este se identifique con su relato: esa historia anterior y superior a su propio entendimiento le da coherencia a su vida y le coloca en un espacio junto a otros iguales.

Sin embargo (y siguiendo los postulados de Ihab Hassan), el tiempo presente (cuyo origen es el final de la Segunda Guerra Mundial) está caracterizado por una indeterminación (o indeterminaciones) tanto en acciones como en interpretaciones o ideas; por la fragmentación y, por lo tanto, el rechazo a la «totalización»; por la descanonización de las autoridades; por la ausencia del yo, es decir, por la muerte del sujeto; por la representación (o mejor dicho, irrepresentación) de lo abyecto, de lo liminal, de lo intolerable; por el juego, el absurdo; la hibridación, la réplica, el plagio; por el desorden, la *performance*, por la parodia y la ficción; por la intertextualidad y la inmanencia (1991, 3 y ss.).

Para este teórico de la posmodernidad, en términos de descanonización, recalca:

Así, desde la «muerte de dios» hasta la «muerte del autor» y la «muerte del padre», desde la burla de la autoridad hasta la revisión del plan de estudios, estamos descanonizando la cultura, desmistificando el saber, desconstruyendo los lenguajes del poder, del deseo, del engaño. (Hassan, 1991, 4)

Es necesario explicar en este punto cuáles son lenguajes del poder, cuál es esa «deslegitimación masiva de los códigos maestros de la sociedad» (1991, 4). Desde que surgiera la teoría posmoderna, se asume la caída o supresión de los grandes relatos (o

metarrelatos): los relatos totalizadores que legitiman las prácticas públicas y promueven y sostienen las instituciones más sólidas (en este sentido, tanto la «novela familiar» como «el relato fundador nacional» entrarían dentro de la categoría de metarrelatos). Este hecho da lugar (o al menos no impide) que los «pequeños relatos» se mantengan como «la forma por excelencia que toma la invención imaginativa» (Lyotard, 2000, 109).

Jean-François Lyotard publica en 1979 su libro *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, donde teoriza sobre el fin de la Modernidad, no solo en el arte, sino en todos los ámbitos de la sociedad de consumo y la ciencia. Con posterioridad, escribe lo siguiente sobre los metarrelatos:

Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de «luz», de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. (...)

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, «liquidado». (1990, 29-30)

Como contraposición a las metanarrativas, los juegos de lenguaje (concepto que toma de Wittgenstein) sí producen significado, porque son múltiples e incontables, como las comunidades que los juegan y que, en consecuencia, están unidas por un lazo social por el hecho de conocer, aceptar y poner en práctica las mismas reglas.

Una vez hecho este recorrido, podemos tomar la pregunta que nos hacíamos al principio (¿Por qué alguien decide escribir sobre su propia familia desde un yo individual y autobiográfico?) desde una nueva perspectiva: ¿Es posible que alguien realice una búsqueda identitaria personal y familiar a través de una narración insertado en la posmodernidad sin caer en un juego, en un dispositivo cultural lúdico (como pueden ser las autoficciones, como veremos en el capítulo 4), sino desde el testimonio y la veracidad?

Si el sujeto, en la posmodernidad, es una ficción, si ya no existen referentes de autoridad, si no hay metanarrativas que sostengan y establezcan reglas en las interacciones sociales, si solo hay caos y *performances* fragmentadas de las identidades, ¿cómo es posible la representación artística sin caer en múltiples idiolectos que ni se escuchan ni se entienden a sí mismos?

Para otro de los grandes teóricos de la posmodernidad, Fredric Jameson, esta ha dado vía libre al capitalismo avanzado y a una especie de falta de parámetros en las colectividades:

Unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son capaces de) imponer su lenguaje; y la posliteratura del mundo tardocapitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional. (1991, 43)

Esta «esterilidad» en la producción cultural, este «colapso de la ideología modernista del estilo», en palabras de Jameson, «ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de los estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global» (1991, 44). El pasado, a veces interpretado como una nostalgia posromántica, es el único lugar donde los metarrelatos siguen funcionando y, por lo tanto, la narración (y en sentido derivado, la novela) sigue siendo efectiva.

El pasado funciona, en la producción cultural, como un sostén de subjetividades, cuya ausencia viene provocada por el desarraigo ya no solo físico, sino temporal, del presente. Y cómo el presente está definido por esa búsqueda. En palabras del académico Sergio Rojas:

Ocurre entonces como si el presente estuviese habitado por estas subjetividades que se definen a partir de su afán por recordar, como si solo existiese el pasado, o como si la recurrencia al pasado fuese la única posibilidad de intentar comprender el hecho de que el presente carezca de futuro. (Rojas, 2015, 247)

Como apuntan las teóricas Ana Amado y Nora Domínguez, «aunque en apariencia anacrónicos, los relatos familiares –sociales y también representacionales– parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio» (2004, 15-16). Un ejemplo clarificador de cómo opera esa falta de metanarrativa en la literatura actual y, al mismo tiempo, de cómo están representada la angustia por la búsqueda familiar e identitaria a través de un país que es metáfora de su propia decadencia lo encontramos en *El velo negro* (2003) de Rick Moody:

Las familias, bajo este punto de vista, *no eran nada por naturaleza y lo eran todo*



*por narración*. Las familias eran un sistema de acuerdos entre generaciones sobre lo que se aceptaba como mitología. Todo linaje, toda herencia paterna que desestima la polinización cruzada materna en cualquier generación, que por ejemplo desestima que mi linaje materno se remonte aún más atrás que el de los padres del padre de mi padre (de acuerdo con los investigadores de Oxford y en virtud de una muestra de ADN que les proporcioné en un bastoncillo de algodón, vuestro autor pertenece al clan de «Helena», *nacida hace unos veinte mil años en una franja de tierra que une Francia con España, cerca de lo que ahora se conoce como Perpiñán*), todo patrimonio es únicamente un juego, una manera de unificar a partir de la disparidad. Por tanto, mis Moody, *los fracasados*, al menos durante un par de siglos, labraron la reputación de los otros Moody para formar sus propias ideas sobre el destino. En realidad, esos Moody no podrían existir sin mis Moody y viceversa, puesto que se necesitaban mutuamente para dar coherencia a una supuesta identidad. Y lo que caracterizaba a un Moody cuando desplegábamos nuestras fábulas –la nariz larga, que por lo visto, en realidad provenía de mi bisabuela, Maria Tate Witham; los estragos del alcoholismo, que en realidad provenían de la pobre familia de mi madre; la tendencia a la bravuconería cuando se requería cierta seriedad o una conciencia atribulada heredada de un pariente lejano que había disparado y matado a su mejor amigo y que *luego llevó un velo por remordimiento*–, todo eso no eran más que aderezos, no eran más que insinuaciones sugeridas por narradores surgidos entre los marginados, narradores *que contemplan por encima de la valla* lo que podrían o no podrían haber sido. (2003, 307-308)

En este párrafo, el autor analiza la convencionalidad del sistema «familia» y cómo operan los juegos del lenguaje en su configuración. Asimismo, hace referencia tanto a los rasgos que se derivan de la «novela familiar» y sugiere la existencia de unos Moody «fracasados» y otros exitosos, cuya pugna constituían al mismo tiempo el resultado y el origen de su identidad. Aunque Moody hace analogías entre su familia y su nación precisamente para señalar el carácter decadente de ambos –no en vano termina el libro diciendo «Ser americano, ser un ciudadano de Occidente, es ser un asesino. No os engañéis. Cubríos el rostro» (2003, 325)–, esta no parece en absoluto motivada por una «nostalgia». Su analogía viene dada por los relatos «fundadores», que intervienen de manera parecida en la creación de una idea de nación como en la de familia. Además, la historia familiar, desde nuestro punto de vista, puede leerse desde dos niveles políticos distintos pero correlativos: las relaciones interpersonales y la relación de la familia con la realidad social (e histórica).

La cercanía entre los conceptos de Estado nacional y familia se hace evidente en el momento en que esta última, como parte de una sociedad moderna, se convierte en la institución política que opera, en apariencia, libremente, pero que está sujeta a las restricciones que aquella impone y cuyos mandatos ideológicos ejecuta. Las teóricas Ana Amado y Nora

Domínguez lo expresan de este modo:

Desde los orígenes mismos, las fórmulas que rigieron la organización del Estado nacional y les dieron forma a sus proyectos tuvieron rasgos particularmente violentos, manifestados en los distintos órdenes sociales y culturales y de cuya expresión el sistema familiar no sólo no permaneció al margen, sino que se constituyó en base y matriz narrativa de sus modelos. Imaginar una nación siempre implicó imaginar un tipo de familia: ésta ofrecería, según aquellos que forjaban su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica. (2004, 20)

Aquellos que escriben sobre sus familias están escribiendo, en mayor o menor medida, con mayor o menor conciencia de ello, sobre sus propios Estados. Ya que son los Estados los que sostienen no solo la institución, sino el control de los cuerpos de cada uno de sus miembros (mucho más en el caso de mujeres, niños, personas LGTBI, psiquiatrizadas o cualquier otra desviación de la norma que los haga susceptibles de «romper» esa idea utópica nacional). Además, teniendo en cuenta la historia de Occidente durante el siglo XX, las dictaduras no han hecho más que reforzar esta idea de familia como institución sagrada, privada y natural, pero en el fondo, profundamente dependiente del Estado. Parafraseando a Lévi-Strauss, «la sociedad y el estado modernos le hacen a la familia el cuento de la autonomía, mientras están listos para castigar sus disposiciones desviadas, condenar sus rebeldías y castigar sus errores» (Amado y Domínguez, 2004, 27).

Si la actualidad posmoderna nos obliga a mirar al pasado de nuevo por el miedo a un eterno presente donde el sujeto se desdibuja, esto no quiere decir que las narraciones resultantes quieran ensalzar ese tiempo de estructuras disciplinarias y de metarrelatos indiscutibles. Ponen encima de la mesa, sin embargo, la escisión que vivimos en presente y siempre en presente.

Comienza a hacerse manifiesto entonces en qué medida el naturalizado devenir temporal (que consiste en el flujo «pasado-presente-futuro») depende de la existencia de un metarrelato. Ahora bien, toda narración se elabora precisamente descifrando discontinuidades, resolviendo el sentido de las rupturas; por lo tanto, es necesario preguntarse por la índole de esta ruptura que hoy amenaza con dejar al presente sin pasado y sin futuro. (Rojas, 2015, 235)

La ruptura de la que habla Sergio Rojas consiste en desorientación, en parálisis, en descrédito y en desmesura. La familia ha sido categóricamente un símbolo, es decir, una ficción. Cuando la realidad (histórica, privada) desestabiliza ese símbolo y revela su maquinaria, las

subjetividades que van unidas a ese símbolo (todas, en realidad, incluso las huérfanas) se desplazan, buscan su lugar de nuevo; a veces peleándose por seguir perteneciendo a ese plano simbólico, a ese marco seguro de referencia metanarrativa, y, otras, señalando su insostenibilidad y evidenciando su falla, su hueco, su artefacto, su ausencia.

Muchos de los autores que analizamos en este trabajo son conscientes de las categorías dialécticas que funcionaban en la Modernidad y que el tiempo actual ha borrado y evidencian el hueco. No pueden no pasar por esa ausencia simbólica. Como en el «block maravilloso» de Freud, en ese *escribir* siempre queda una huella o, para ser más rigurosas, como lo expresa Stuart Hall, alguno de los conceptos que la teoría posmoderna ha desactivado (por ejemplo, el de identidad) sigue funcionando «bajo borradura». Se trata de «una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones no pueden pensarse en absoluto» (Hall, en Hall y du Gay, 2003, 14).

Como otras muchas realidades, a la comunidad (ya sea patria o familia) se le «confiere identidad simbólica mediante una serie de valores legales, religiosos y de otros tipos que regulan la vida», como también señala Slavoj Žižek, «son, literalmente, "ficciones", no existen en ninguna parte, no poseen ninguna ontológica sustancial, sólo están presentes en la forma de rituales simbólicos que los ponen en vigor» (1994, 71). Y añade: «podríamos decir que el hombre es el animal cuya vida es gobernada por ficciones simbólicas» (1994, 72). El escritor escribe sobre esta base inestable:

La escritura acude para colmar el hueco, a la madre que se muere al nacer el hijo, al padre víctima del parricidio o de la cólera divina. El éxito, el reconocimiento pero también el duelo y la melancolía, el abandono de la literatura. (...) Escribir exalta o deprime. El sujeto está siempre *en cuestión*: o salta sobre el abismo del *borramiento* o desaparece en él para siempre. (Matamoro, 2010, 17, la cursiva es mía).

Descubramos si los autores que vamos a analizar sobreviven en ese trance, dejan apenas algunas huellas o desaparecen en su propia historia.

## 2. Política: historia y memoria

*En la historia, la memoria y el olvido.  
En la memoria y el olvido, la vida.  
Pero escribir la vida es otra historia.  
Inconclusión.*

Paul Ricoeur

El siglo XX está marcado por acontecimientos históricos determinantes para la Humanidad que aún hoy se siguen elaborando en planos distintos de la realidad (museos, memoriales, exposiciones itinerantes, documentales, debates televisivos, congresos académicos...). La proliferación de los estudios de la memoria (y sus distintas vertientes) en los últimos veinticinco años ha dado lugar a un análisis sociopolítico de los textos literarios y, consecuentemente, a un cuestionamiento de las propias dimensiones sociales de la literatura «de memoria».

Este capítulo pretende recorrer el camino que va desde la historia y su concepción actual –y cómo se inserta la literatura en esa concepción– hasta la literatura familiar como fenómeno político cuyos elementos de trabajo son la memoria y la historia. De esta manera, pretendemos explicar cómo la identidad de un individuo-escritor, aun desde la «borradura» de la posmodernidad, está pendido del tumulto o del vacío que recoge su historia familiar y cómo la memoria influye en la historia personal, aunque no exista experiencia directa de los hechos acontecidos.

### 2.1. Historia y memoria: dimensiones políticas de la literatura

La historia tradicional (así, la manera de hacer historia, la historiografía) viene a sufrir en la actualidad los mismos cuestionamientos que la identidad, la patria o la familia. De un modo parecido a como Lyotard propone los «pequeños relatos» para sustituir a los «metarrelatos», Jacques Le Goff y Pierre Nora reformulan la historia con mayúsculas y «cierto número de nuevos historiadores se interesan por la «historia desde abajo», es decir, por las opiniones de la gente corriente y su experiencia del cambio social» (Burke et al., 1996, 16). Por esta razón, los modos de *hacer* la historia debieron también ampliarse, ya no era suficiente «basar la

historia escrita en documentos oficiales procedentes de los gobiernos y conservados en archivos» (1996, 16) y los testimonios orales se convirtieron en fuentes fiables para esa reconstrucción, alejada de la visión totalizadora:

La vieja historia (...) quedó, pues, resquebrajada por el florecimiento de las «microhistorias», relatos personales y por ello siempre subjetivos que, lejos de perseguir el objetivo omnicomprendivo, universal y unívoco que regiría la historiografía tradicional, someten su investigación a una escala mucho más reducida en la que los elementos individuales no quedan sacrificados a una generalización más amplia. Finalmente, es necesario añadir que la ‘nueva historia’ rechaza las pretensiones de objetividad de la historia tradicional, en tanto que asume que toda lectura del pasado se hace desde una perspectiva personal que debe convivir, asimismo, con una pluralidad de puntos de vista diversos. (Quílez, 2014, 58)

La historia ya no puede ser neutral ni totalizante, sino que, como metarrelato, está expuesta a una «pluralidad de formaciones del “discurso del poder” (Foucault), o de los “juegos del lenguaje” (Lyotard)» (Harvey, 1990, 62), por lo tanto, es sospechosa de dar una única versión hegemónica de los hechos. La posmodernidad da cuenta de la incertidumbre del futuro y de la inconstancia del presente, por lo que, «al evitar la idea del progreso, el posmodernismo abandona todo sentido de continuidad y memoria históricas, a la vez que, simultáneamente, desarrolla una increíble capacidad para entrar a saco en la historia y arrebatarse todo lo que encuentre allí como si se tratara de un aspecto del presente» (Harvey, 1990, 72).

Paralelamente al cambio de paradigma en la historia, el concepto de memoria colectiva o memoria social comienza a surgir en la sociedad europea de principios del siglo XX, alentada por las transformaciones sociales y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. A mitad de siglo, el sociólogo Maurice Halbwachs acaba determinando el carácter social de la memoria (y rompiendo así con la idea de la memoria como facultad individual), que sintetiza en *La memoria colectiva* (1950). Algo que cambia con el siglo y que Halbwachs acaba definiendo es el «carácter reconstructivo o presentista» del recuerdo (Baer, 2010, 132).

Después de la Segunda Guerra Mundial se suceden no solo conmemoraciones y se levantan memoriales, sino que se discute y se debate sobre la memoria y su construcción social, gracias a marcos legales nuevos y a instituciones que surgen propiciadas por la toma de conciencia de las barbaries perpetradas. En ese sentido, todas las manifestaciones artísticas se ven afectadas por el llamado «boom de la memoria», que también está presente en la

literatura a partir de la Segunda Guerra Mundial y, especialmente, a partir de 1989,<sup>5</sup> cuando se comienza a reflexionar críticamente sobre la historia y la memoria como elementos axiales presentes en la representación artística contemporánea.

Una vez se supera la idea, asociada a las sociedades primitivas, de que existe un pasado reciente, «que todavía está en el recuerdo de los vivientes» y un pasado mítico, representado por «héroes o animales totémicos» (Baer, 2010, 133), se llega a un consenso por parte de los teóricos en torno a la idea de que la memoria no es un depósito estanco, sino más bien el resultado de una interacción no solo con nuestros recuerdos, sino también con el contexto social y con los recuerdos de los demás (asentado en las ideas de Halbwachs). También sobre la concepción de que el olvido no se opone a la memoria (Freud), sino que aquel es una categoría de esta, porque todo pasado se inscribió psíquicamente en el individuo, aun cuando este no fuera (todavía) consciente de ello.<sup>6</sup>

La idea de Harvey antes expuesta está más viva que nunca: todo acto del pasado es susceptible de ser de nuevo presente, de traerse como aspecto re-novado y antiguo al mismo tiempo. Para ilustrarla, el novelista Isaac Rosa realiza una búsqueda a través del ISBN sobre cuántas novelas de la memoria se han escrito en España, y que incluye al comienzo de su libro *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), y el resultado es el siguiente:

Según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra «memoria». En toda la década anterior, entre 1990 y 1999, sólo 289 títulos con «memoria». Inflación de memoria, es evidente. Sumemos otros 162 títulos de la categoría «Historia de España» que evocan, de una u otra manera, la memoria. (2007, 6)<sup>7</sup>

No nos olvidemos del carácter político de este «retorno». Nos incumbe nuestro pasado, como

5 Hay distintos enfoques sobre la fecha; en el caso español, Becerra Mayor (2015) apunta a que «entre 1989 y 2011 se ha superado de buen grado el centenar de títulos de temática guerracivilista» (2015, 19). En un plano más general encontramos a Andreas Huyssen, quien sitúa a partir de la década de los 70 el «boom de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al marketing masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del videograbador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión». (2007, 18)

6 Cabe apuntar, en este sentido, que Freud sitúa en el centro de su reflexión sobre la memoria el concepto de *Nachträglichkeit*, la idea de posterioridad de los recuerdos: nunca son los acontecimientos o experiencias en sí lo que recordamos, sino la forma que tomaron en la memoria.

7 Repitiendo la búsqueda, solo en 2019 se publicaron en España 324 libros en cuyo título aparecía la palabra «memoria», por lo que se deduce que la tendencia sigue en auge.

decía Walter Benjamin, porque «nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido» (2005, 306). Dentro del marco teórico del materialismo histórico, Benjamin dota a la humanidad de una tarea histórica fundamental: «El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer» (2005, 306). En ese sentido, los vencedores heredan la historia, es decir, hacer historia es hacer política.

Benjamin escribe el texto citado («Sobre el concepto de historia») entre los años 1939 y 1940, es decir, durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial y después de haber vivido el ascenso del fascismo en Europa. El fascismo tiene una inclinación ferviente hacia el futuro, algo sobre lo que Benjamin reflexiona y con lo que acaba por determinar que hay una relación más íntima entre presente y pasado que entre presente y futuro.

Los individuos de hoy (de su «hoy») tienen un compromiso que deben redimir con el pasado, porque el pasado no es un todo «homogéneo» ni «vacío» como se pretende presentar ahora (en su «ahora»), sino que debe ser re-elaborado. El pasado nos señala a todos, nos compete a todos, quiere decir, «el pasado comporta un índice secreto por el cual se remite a la redención» (2005, 306). Todas las generaciones tienen una cita ineludible con las generaciones anteriores, no se trata solo de una tarea circunscrita al Mesías judío, porque «a nosotros entonces, como a cualquier otra generación anterior, se nos habrá dotado de una débil fuerza mesiánica a la que el pasado posee un derecho. Ese derecho no cabe despacharlo a un bajo precio» (2005, 306).

Las sociedades que comparten un pasado común *hacen* su propia memoria, según los términos del matrimonio Assmann en su teoría de la memoria cultural y esa «(re)construcción cultural de un pasado compartido tiene sin embargo muchas semejanzas con el funcionamiento de la memoria individual» (Liikanen, 2015, 21). Algo que ocurre también a la inversa, como señala Todorov cuando dice que «la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma– sino también de la identidad colectiva» (2000, 51). Como vimos en el capítulo anterior sobre la relación entre relato nacional y novela familiar, la memoria es «una herramienta de historicidad», así lo expresa el sociólogo Vincent de Gaulejac:

[La memoria] Constituye la expresión del trabajo, individual o colectivo, que puede llevar a cabo un sujeto sobre su historia en un intento por conferirse libertad, autonomía, creatividad, ante las múltiples determinaciones de las que es producto. Aunque nadie pueda cambiar la historia, en la medida en que lo acontecido ya aconteció, cada quien puede cambiar la manera en que la historia actúa en él. (2002, 31)

La importancia de la memoria como «agencia» de la vida es bien sabida por las dictaduras: así, «las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos» (Todorov, 2000, 12). La memoria es peligrosa porque deja huellas. «Todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria», subraya Todorov, «la reconstrucción del pasado» supone «un acto de oposición al poder» (2000, 14).

Para Ann Rigney la literatura cumple un papel fundamental en los «*memory studies*», y en especial la novela histórica en un sentido amplio,<sup>8</sup> porque consigue hacer representables los eventos, muestra la relevancia de las partes «olvidadas» del pasado y hace de mediadora entre las comunidades mnemónicas:

Indeed, there are grounds for arguing that historical fiction (first as novel and, later as film) has had a structural role to play in the modern period as a platform for remembrance on the part of subaltern communities or marginalised groups not represented within official histories. It has also been an important medium for dealing with issues that have hitherto not been articulated. (2008a, 90)

Que haya escritores que sigan creando literatura a través del pasado mantiene abierta la memoria colectiva e impulsa a la sociedad a «mirar más allá de su actual marco social de referencia» (2008a, 92)<sup>9</sup> y anima a los historiadores a tomar en cuenta tanto la memoria historiográfica como la «ficcional» a la hora de estudiar el pasado (2008a, 93).

En un texto del mismo año, Rigney comenta que los textos literarios no solo son un *lugar de memoria*, entendido esto más allá de lo que tradicionalmente se conoce, es decir, una localización, sino, como lo entiende la teórica, «a communal reference point»

8 Convencionalmente la teórica usa el término para referirse «a literary practice that, like any other genre, changes as certain procedures become formulaic or superseded by new ones, or as fusions take place with other forms (the memoir, the realist novel, autobiography, romance, philosophical tale, historiography, metafiction, soap operas, comic books, and so on)» (2008, 82).

9 La traducción es mía. La frase original reza: «it is a stepping-stone medium for encouraging people to look beyond their present social frame of reference».



(HumanitiesUU, 2017), una persona, un objeto, un evento, un edificio o un lugar particular (o la combinación de ellos) que acabe teniendo un significado general para una comunidad (e incluso que pueda ir escalando en planos más amplios de comunidades). No obstante, ella se refiere especialmente a los textos de ficción, a los que otorga un papel de «agentes» en la conmemoración, ya que no son solo objetos o historias catalizadoras de la memoria, sino que ellos mismos son «objetos de recuerdo y revisión» (2008b, 352).

Antes de las teorías de Rigney, los estudios de la memoria, desde Maurice Halbwachs, pasando por Jan y Aleida Assmann, que establecen la división entre memoria comunicativa y memoria cultural (1992) y que sitúan la memoria colectiva de Halbwachs en un estadio intermedio, y las aportaciones de Pierre Nora y Paul Connerton, no se han detenido demasiado en el papel que juega la literatura en la concepción colectiva y social de la memoria. Ana Luengo (2012, 11) sostiene que efectivamente los textos literarios «son también *lieux de mémoire*, es decir, objetos semióticos de la memoria colectiva». Más cuando la simple concepción de la «memoria colectiva» sugiere un enfoque intervencionista: el pasado *cambia* desde el presente a cada nueva visión, revisión y rememoración.

El propio Halbwachs ya contemplaba esta función de la narración como *Speichergedächtnis*, es decir, como memoria de la memoria, en terminología de Jan y Aleida Assmann.

Cuando la memoria de una serie de acontecimientos ya no se apoye en un grupo, aquel que estuvo implicado en ellos o experimentó sus consecuencias, que asistió o escuchó el relato vivo de los primeros actores y espectadores, cuando se dispersa en varias mentes individuales, perdidas en sociedades nuevas a las que ya no interesan estos hechos porque les resultan totalmente ajenos, el único medio de salvarlos es *fijarlos por escrito* en una narración continuada ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen. (Halbwachs, 2004, 80, la cursiva es mía)

No obstante, los lugares de memoria no dejan de ser problemáticos porque pueden convertirse en objetos o localizaciones que funcionan como almacenamiento o incluso como borradora: las sociedades hacen «descansar» sus recuerdos traumáticos en ellos y se deshacen de la reflexión que reclaman. Si se crean como materialidad para anclar la memoria y convertirse en un signo, deben ser capaces de seguir apelando a quienes se relacionen con ellos. El monumento, por ejemplo, «tiende a embalsamar la memoria, a normalizarla, a volverla imperceptible» (Baer, 2010, 139). En ese sentido, el concurso público que realizó Alemania para la construcción del «Monumento a los judíos asesinados en Europa», según Baer, puso «a prueba el discurso de la memoria alemán» y esa de-construcción y reflexión

sobre el pasado reciente acabó siendo más interesante que el monumento en sí. «Solo un proceso memorial inconcluso puede garantizar la vida de la memoria, mejor mil años de concursos para la construcción del monumento del Holocausto en Alemania, que una sola “solución final” al problema de la memoria en Alemania» (Young en Baer, 2010, 140).

Si los estudios de la memoria plantean que la memoria es un fenómeno social, entonces esta debe producirse a partir de unas reglas. De este modo, teóricos como Winter y Sivan (1999) se propusieron determinar qué agentes sociales se encargan o de rememoran o de enterrar los acontecimientos significativos del pasado. Establecieron tres categorías o niveles de memoria, atendiendo a lo autobiográfico (*homo psychologicus*), a lo colectivo o comunitario (*homo sociologicus*) y al cometido memorístico (*homo agens*). Si el *homo psychologicus* es aquel que guarda relación con su memoria personal, el *homo sociologicus* alude a la memoria compartida por distintos individuos de una misma colectividad, así, en esta memoria común puede haber contenido autobiográfico o medialidad que modifique ese contenido (1999, 10-39). Según Jan Assmann (2000), hay dos mecanismos por los que los sucesos sociales perduran en la memoria individual: a través del ensayo, es decir, con la repetición del suceso, y a través del trauma, planteamiento que desarrollaremos luego.

Para Assmann, los recuerdos, a través de los años de mantenimiento en una sociedad, sufren interferencias, lo que sucede a dos niveles o en dos «ámbitos» (2000, 50-52): en la memoria cultural, donde se almacenan los mitos, los recuerdos fundacionales, las manifestaciones ancestrales, las creencias, etcétera, y en la memoria comunicativa, esto es, la que pervive y se comunica porque sus protagonistas están vivos y la comparten de manera autobiográfica. La preservación de los recuerdos sobrevive tres o cuatro generaciones o *saecula*, luego o se pierde o pasa a ser memoria cultural: «Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein»<sup>10</sup> (2000, 51). Algo que no aclara Assmann es qué ocurre con aquella memoria comunicativa que sigue viva pero que no tiene la capacidad o los medios para comunicarse y por tanto acaba por no trasversarse nunca a la memoria cultural. Porque, no olvidemos, los portadores de esa memoria que acaba siendo cultural, de fondo, son los *homines agentes*, «a través de ellos se conecta la esfera de lo público con la de lo privado» (Luengo, 2012, 25). Ellos crean no solo conciencia de lo que ha ocurrido, sino también los documentos que lo atestiguan: «libros, películas, canciones, fotografías,

10 «Lo que hoy es todavía recuerdo vivo, mañana solo será transmitido a través de los medios» (la traducción es mía).

documentos u otros tipos de conmemoración» y, actualmente, también a través de audios o imágenes (2012, 25).

Los escritores autobiográficos, podemos deducir, cumplen un papel social que sobrepasa la memoria comunicativa, son los que reconstruyen los signos de la historia, interpretan y plasman en un *lugar de memoria* no solo sus propias experiencias, sino también los propios mitos y ritos de sus distintas comunidades mnemónicas. Sin embargo, los lugares de memoria pueden ser al mismo tiempo un campo de batalla entre distintos agentes, debido, entre otras cosas, a la profusión insostenible de expresiones testimoniales, que se registran y se almacenan para «no olvidarse». A pesar de ello,

la presencia de los géneros autobiográficos es patente en multitud de ámbitos, desde los medios de masas a la literatura, pero tal vez haya mostrado su especial vigencia y sus virtudes como respuesta de representación en aquellos contextos socioculturales en que la identidad personal y colectiva se ha visto sacudida por la violencia social extrema y el trauma colectivo. (Baer, 2010, 144)

Rigney exponía el ejemplo de Anne Frank como lugar de memoria a distintos niveles colectivos (como icono «del destino de los judíos en Holanda, de todas las víctimas del Holocausto, de todas las víctimas de racismo e intolerancia y de violaciones de derechos humanos en general», HumanitiesUU, 2017). Para Huyssen, que exista un acontecimiento que funcione como «tropos universal» gracias a la globalización y la proliferación de los medios de comunicación resulta cuando menos sospechoso. El teórico alemán pone el foco en el Holocausto<sup>11</sup> y en la transmisión de la «memoria pública» a través de él:

Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un tropos universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y su memoria. (Huyssen, 2007, 4-5)

Debido al hecho de que la memoria cultural acoge únicamente aquellos acontecimientos que los agentes han considerado dignos de pervivencia o que no han olvidado, la política de la memoria debe ser una agencia interpretativa. Ya que, de hecho, el tropo universal del

11 Hacemos explícito el término «Holocausto» en caso de que los autores citados lo usen. Conscientes de la polémica del término, utilizaremos «*Shoah*» cuando no parafraseemos a ningún autor.

Holocausto «se desplazó hacia otros contextos no relacionados», debemos preguntarnos qué otros pasados está sustituyendo o qué funciones está cumpliendo simultáneamente con ellos (2007, 6). Sin embargo, para otros autores, como Todorov, la experiencia individual puede funcionar como enseñanza para la colectividad y para ello «debe reconocer lo que ésta [experiencia] puede tener en común con otras» (2000, 38).

Cuando un suceso singular como el Holocausto, por su carácter de ruptura entre dos épocas históricas, como fracaso social y como acontecimiento que da fin al proyecto de la Ilustración, se revisita como presente por distintas colectividades puede deberse, quizá, a lo que Todorov categoriza como un «*exemplum*», es decir, «como un principio de acción en el presente» (Todorov, 2000, 31). La teoría de la posmemoria y sus críticos volverán sobre esta cuestión.

No obstante, el teórico no es ingenuo: enfrentada a la lectura *ejemplar*, se encuentra la *literal*. Y mientras una intenta «extraer valores y enseñanzas universales asociadas al mismo hecho», la otra se encarga de cimentar «la continuidad e identidad de un grupo, colectivo o nación —en la lógica binaria de identidad y oposición—» (Baer, 2010, 147). Por lo que uno de los *abusos de la memoria* supone arrogarse la literalidad de un hecho acontecido y preservarlo a través de asociaciones «intransitivas» para mantener una continuidad en la identidad del individuo o del pueblo al que se refiere el hecho.

Pero, por otra parte, si asumimos que la experiencia individual puede tornarse universal como lectura *ejemplar*, la historiografía como ciencia pierde su sentido. De hecho, en 1974 Hayden White pone el foco de atención en la narrativa histórica (un concepto muy poco explorado hasta ese momento) en su discurso «El texto histórico como artefacto literario», donde da a entender que los historiadores, a pesar de renegar de la literatura y del estatus de escritor, utilizan sus mismos elementos; para él, esta tarea o su resultado no deben confundirse con la ficción —que sitúa, basándose en Northrop Frye, entre lo «mítico» y lo «histórico»—, sino que puede leerse como un «retorno a la metáfora, la figuración y la trama, en lugar de la regla de la literalidad, la conceptualización y el argumento» (White, 2003, 49). La representación histórica es tan arbitraria como cualquier otra, de ahí que tenga su propia historia, es decir, la *metahistoria*, término que acuña White un año antes.

¿La presencia de un discurso histórico de elementos «literarios» vicia su

pretensión de contar la verdad y sus procedimientos de verificación y falsación? Sólo si uno iguala el escrito literario con la mentira o la falsificación y niega a la literatura cualquier interés en presentar la realidad de un modo realista. Esto nos permite equiparar la historia con la ciencia moderna, en tanto se ha dicho que esta última está menos interesada en determinar la verdad acerca del mundo que en determinar su «realidad». (White, 2003, 54)

Aquello que la historia glosa como «acontecimiento» es, a través de los individuos y de las sociedades mnemónicas, también cotidianidad, no solo para quienes, al presenciarlos, los vivieron desde sus propios cuerpos y desde su intimísima particularidad, sino también para todos los que los traen al presente encarnados en lenguaje, en rememoración (ya sea ritual o monumental) y en particularidad. El «acontecimiento» se convierte en tropo para funcionar como elemento transmisor o vertebrador incluso a nivel nacional o transnacional, pero también se puede convertir en testimonio si quien se presenta como emisario, como *homo agens*, ordena su discurso, atravesado por numerosos condicionantes, fuera del marco de la narratividad historiográfica hegemónica. Podemos encontrarlo en las manifestaciones literarias que entroncan con la producción de la memoria, lo que permite a autores como Sergio Rojas conectar los conceptos de las teorías de la memoria con contextos más concretos y nacionales, en su caso, con la realidad posdictatorial chilena. Sobre varios de los libros de la generación de la transición extrae la siguiente lectura:

(...) la crisis de la matriz narrativa dominante de la historia como economía productora de sentido trae consigo la *insubordinación del pasado*. Pero esto no solo en cuanto que se torna manifiesta la condición de simulacro de «lo grande» que protagonizaba las jornadas de la historia, sino que más bien, al agotarse la economía de sentido que subsumía la facticidad de los acontecimientos al interior de ciertas jerarquías narrativas, el pasado toma cuerpo en lo cotidiano ante las demandas de sentido del presente. (Rojas, 2015, 249)

No solamente se percibe una pugna entre la historia que se consolida como verdad y la vivencia de los coetáneos a esos hechos, sino que dentro de las sociedades existen grupos que tienen intereses por rememorar, es decir, por traer al presente, aquellos hechos que han terminado por olvidarse, porque «cuando las historias sobre un pasado compartido ya no se evocan, elaboran y circulan en una comunidad, se mueren en términos culturales», como recuerda Liikanen, y debatir sobre la memoria cultural ya es una forma de mantenerla viva, como ocurría con el ejemplo del concurso público del monumento al Holocausto: «la memoria colectiva se convierte a menudo en un ámbito de lucha cuando las distintas versiones del pasado compiten por la hegemonía» (Liikanen, 2015, 10).

De Gaulejac también desconfía de la verdad de la historia y de los historiadores «positivistas» en este sentido: «la historia no puede ser objetiva, puesto que se basa en interpretaciones *a posteriori* de hechos cuya totalidad resulta imposible captar, obligando al historiador a completar la trama con su propia subjetividad, a partir de su capacidad de imaginación» (2002, 37). Aunque luego volveremos sobre sus ideas respecto a la narración subjetiva, debemos resaltar la capacidad que les otorga el sociólogo a los seres humanos respecto a la historia: no pueden poseerla ni cambiarla, pero «la memoria está ahí para recordarles a los hombres, uno por uno o como parte de un conjunto, que no son ni totalmente impotentes ni omnipotentes cuando se trata de ejercer la acción sobre su historia» (2002, 38).

Para entender por qué desde el último cuarto del siglo XX las sociedades recurren a distintos mecanismos de reminiscencia y rememoración, de nuevo nos podemos servir del polémico tropo del Holocausto: la serie televisiva estadounidense homónima de 1978 tuvo tanto éxito porque la puesta en marcha de una narrativa (por criticable o reduccionista que fuera) dio paso, como apunta Quílez Esteve, a dos acontecimientos: la recuperación de una memoria que, debido a «la muerte de quienes lo sufrieron o lo perpetraron», se siente a punto de perderse y, por otra parte, la asunción de responsabilidad de la siguiente generación, es decir, la de los hijos de víctimas y victimarios y su determinación «por saber todos los detalles de lo que habían vivido sus padres» (2014, 60). Para la teórica, el «progresivo silenciamiento de las víctimas» instiga que la memoria comunicativa se vaya poco a poco sustituyendo por la memoria cultural (2014, 60), de modo que

la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión – una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo–, iría cediendo terreno a una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro. (Quílez, 2014, 60)

Sin embargo, tanto en Quílez como en otros textos teóricos, la asimilación de esas producciones culturales como re-producciones y re-presentaciones de los recuerdos (narrativa oral o escrita) de los testigos, es decir, de los supervivientes, se refiere a textos como el de *Maus*, de Art Spiegelman, que se incluye dentro de la categoría de ficción o, al menos, como «un híbrido entre biografía, autobiografía y ficción» (Quílez, 2014, 61), confusión que trataremos de despejar más adelante.

En relación a esta pugna entre la reivindicación de la memoria frente al concepto obsoleto de historia, surge a partir de los años 80 la corriente del **neohistoricismo** (cuyo principal teórico es el crítico Stephen Greenblatt), que propone justamente entender las manifestaciones artísticas dentro de su contexto histórico-social, por lo que cada obra circulará por la sociedad según la capacidad que tenga de plasmar y organizar las experiencias colectivas (Chartier, 2007, 2). Pierre Bourdieu retomará años después el carácter social de la producción artística y otorgará a la «verdad literaria» el estatus de **signo intencional**. Esto quiere decir que el escritor no posee unas características especiales que lo hagan más proclive a plasmar en sus libros la experiencia universal, sino que domina mejor que nadie su *campo*:<sup>12</sup>

Cualquier cuestionamiento surge de la tradición, de un dominio práctico y teórico de la *herencia* que está inscrita en la estructura misma del campo, como un *estado de cosas*, oculto por su propia evidencia, que delimita lo pensable y lo impensable y que abre el espacio de las preguntas y las respuestas posibles. (Bourdieu, 2002, 387)

Esto podría explicar por qué, dentro del campo literario, la *illusio*, como principio tácito que hay que comprender y asimilar para entrar al *juego* y para seguir reproduciéndolo, se ha desplazado en esos años (80-90) hacia un ejercicio de indagación memorística.

Ya Lyotard había expuesto en 1979 cómo los lazos sociales descansan sobre «jugadas» del lenguaje que legitiman el saber. Dentro de su concepción posmoderna, los saberes están determinados por las instituciones que los enuncian; los relatos populares permiten «definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan», pero también «valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos» (Lyotard, 2000, 46). Aunque los relatos que permanecen en el tiempo y se siguen reproduciendo cumplen con «la regla de oro de nuestro saber», esto es, que «no se olvide», existe, para el teórico, un lazo más significativo que el de la materia que toman del pasado y este es «el acto de contarlos» (2000, 49): «La referencia de los relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado, y en realidad siempre es contemporáneo a este acto. Es **el acto presente** el que cada vez despliega la temporalidad efímera que se extiende entre el *He oído decir* y el *Vais a oír*» (2000, 49).

La forma narrativa no representa para Lyotard un mecanismo relevante: los relatos tienen en

12 Dentro de la teoría sociológica bourdieuana, el «campo» es un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, que en este caso se aplican al campo literario. Cada campo engendra su «*illusio*», el principio que lo rige tácitamente, sin ser cuestionado.

sí mismos la autoridad de su legitimación.

El pueblo es, en un sentido, quien los actualiza, y lo hace no sólo al contarlos, sino también al escucharlos, y al hacerse contar por ello, es decir, al «interpretarlos» en sus instituciones: por tanto, presentándose tanto en el puesto del «narratorio» y de la diégesis, como en el de narrador.

(...) Los relatos, se ha visto, determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación. Definen así lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, y, como son también una parte de ésta, se encuentran por eso mismo legitimados. (Lyotard, 2000, 50)

Sin embargo, para Todorov (2000) existe una diferencia en el uso que se hace de la memoria y el pasado desde las distintas esferas sociales, debido a sus diferentes «configuraciones». Si antes las sociedades legitimaban las instancias públicas desde la tradición, actualmente las sociedades están regidas «por el modelo del contrato, al que cada cual aporta –o no– su adhesión» (2000, 20).

Ese contrato, como se sabe, carece de toda realidad histórica o antropológica; pero nutre el modelo que regula nuestras instituciones. El recurso a la memoria y al pasado es sustituido por el que se origina en el consentimiento y en la elección de la mayoría. Todas las huellas de legitimación mediante la tradición no son eliminadas, nada más lejos; pero, y esto es esencial, es lícito oponerse a la tradición en nombre de la voluntad general o del bienestar común: continuos ejemplos se presentan a nuestra vista. La memoria es aquí destronada, no en provecho del olvido, por descontado, sino de algunos principios universales y de la «voluntad general». Otro tanto se dirá del ámbito jurídico en su conjunto. (Todorov, 2000, 20)

En el contexto español, las instituciones de la primera democracia se asientan precisamente en el relato del «consenso» y en la «cultura de la transición (CT)», que fueron legitimadas por la ratificación en referéndum de la Constitución española de 1978 y solo cuestionadas a partir de la primera década del siglo XXI, momento en que se comenzó a hablar de «pacto de silencio» y que coincide con la llegada a la vida adulta de los nietos de la guerra civil, es decir, de aquellos autores, periodistas y críticos «nacidos entre los años 1960 y 1975», los que «pertenecen a la tercera generación» (Liikanen, 2015, I), es decir, aquellos cuyos abuelos sufrieron las consecuencias de la guerra y la posguerra y cuyos padres vivieron el franquismo en su totalidad o en gran parte. También se trata de la primera generación que no votó el referéndum porque alcanzó la mayoría de edad después de su celebración.

Lo que vienen a decir los críticos de la transición es que el silencio propició que no se produjera una ruptura *de facto* con el pasado franquista, gracias, por ejemplo, a la amnistía de



los verdugos, mediante la Ley 46/1977 que promulgaba la prescripción de todos los crímenes cometidos antes del 15 de diciembre de 1976 o, por otra parte, imponiendo a las víctimas la continuación del silencio que habían sobrellevado durante los 40 años de dictadura.

Una de las primeras voces discordantes que destacó en la España de principios de siglo fue la del sociólogo Emilio Silva, cofundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y nieto de la primera víctima franquista identificada por su ADN (Cué, 2003). Para Silva, la memoria cultural española es el relato de la derecha española (Radiocable, 2019), que es además quien posee los medios para controlar la memoria comunicativa.

Distintos autores (Luengo, Liikanen, Martínez Rubio o Becerra Mayor, entre muchos otros) han estudiado la memoria cultural y su agencia en la producción literaria española. Becerra Mayor analiza en su libro *La guerra civil como moda literaria* las novelas guerracivilistas que «funcionan como respuesta al pacto del olvido que supuso la Transición» (2015, 34). La Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007) significó un punto de inflexión en esa ruptura con la magnanimidad de la transición, no solo porque abrió el debate sobre la reparación de las víctimas de la guerra y la dictadura (que tiene como campo de batalla principal la exhumación de las víctimas represaliadas y olvidadas en las cunetas de toda la geografía española), sino porque permitió numerosas investigaciones, compilación de testimonios, documentales y, por supuesto, producción literaria.

Para Baer (2010, 141) esa ley, a la que tilda de «cuestionable» por obligar a la retirada de los monumentos franquistas que, según él, «se habían vuelto invisibles en el curso del olvido progresivo y generalizado», tiene como virtud el abrir el debate público: «el mejor monumento consiste precisamente en discutir sobre cómo recordar. Y es ahora, finalmente, cuando su presencia destaca en el paisaje urbano, como un “injerto histórico”, e invita al paseante a detenerse, a pensar y a recordar». Sin embargo, para otras autoras como Luengo, la transmisión de la memoria en las familias de los «vencidos» se produjo de forma muy irregular y está condicionada por «la familia» en sí misma, «la pertenencia a otros grupos sociales» y, sobre todo, «el control oficial de la memoria franquista sobre otros modos de conmemoración» (Luengo, 2012, 78). Por tanto, las fosas y cunetas con los restos de miles de personas asesinadas, así como otros actos de reparación y justicia hacia las víctimas y sus familias suponen un *lugar de memoria*, es decir, en palabras del propio Baer, «aquello que

tiene una fuerza simbólica y cumple con una función de refuerzo identitario para un grupo» (Baer, 2010, 137). El reconocimiento público, ya no solo de su carácter de víctimas, sino del restablecimiento de su nombre en una sepultura digna amplifica esa reparación. Así lo explica Liikanen:

Por un lado, las fosas y los cuerpos desenterrados son una evidencia física y muy visual de las atrocidades del pasado, que han despertado en muchos españoles el deseo de conocer la verdad —según muchos, «silenciada» u «ocultada»— sobre la guerra civil y los crímenes cometidos por la dictadura. Por otro lado, el hecho de exhumar los cuerpos y trasladarlos a una sepultura marcada, reconocida, también implica el restablecimiento de la comunidad rota por la división de los españoles en vencedores y vencidos por el franquismo. Desde luego, para muchos familiares el hecho de conocer el paradero de sus parientes y darles una sepultura digna ha permitido finalmente cerrar un capítulo doloroso del pasado y librarse del estigma que les ha supuesto el no poder recordar en público a sus seres queridos asesinados durante la guerra o la dictadura. (Liikanen, 2015, 51)

Las familias españolas con víctimas franquistas o con opositores a la dictadura llevaban décadas reprimiendo su memoria o transmitiéndola de manera precaria; por tanto, el cambio más drástico que supone esta apertura institucional es la posibilidad ya no solo de *mnēmē*, sino de *anámnesis*. En el recuerdo que vuelve a la memoria de manera espontánea (*mnēme*) es difícil intervenir, sin embargo, aquellas sociedades que quieren recordar (frente a aquellas que prefieren olvidar) encuentran por fin un salvoconducto para poder no solo acceder a los recuerdos e indagar en los de las personas más cercanas, sino que les permite expresarlos por fin en público y, de ese modo, reelaborarlos.

El tiempo es, para Ricoeur, el punto de unión entre ambas manifestaciones de la memoria, la *mnēmē*, que corresponde «al simple recuerdo [que] sobreviene a la manera de un[a] afección», y la *anámnesis*, es decir, «la rememoración[, que] consiste en una búsqueda activa» (Ricoeur, 2003, 36-37). El teórico francés dedica muchas reflexiones a este último concepto ligado a la búsqueda o la rememoración. Partiendo de los conceptos griegos delimitados por los socráticos y posteriormente por Platón y, sobre todo, Aristóteles, Ricoeur opone la *anámnesis* al olvido: «el olvido es designado oblicuamente como aquello contra lo que se dirige el esfuerzo de rememoración» (2003, 48).

Se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre, sin poder zanjar, sobre la base de la experiencia ordinaria de la rememoración, entre dos hipótesis referidas al origen del olvido: ¿se trata de la destrucción definitiva

de las huellas de lo aprendido anteriormente, o de un impedimento provisional, a su vez superable eventualmente, opuesto a su reanimación? Esta incertidumbre sobre la naturaleza profunda del olvido da a la búsqueda un matiz de preocupación. No todo el que busca encuentra necesariamente. El esfuerzo de rememoración puede tener éxito o fracasar. La rememoración lograda es una de las figuras de lo que llamamos memoria «feliz». (Ricoeur, 2003, 48)

Sin embargo, pueden existir esos asuntos «sin zanjarse» más allá de los individuos que los rememoren, es decir, existe la posibilidad de que el *ejercicio de memoria* le corresponda hacerlo a aquellas sociedades que están marcadas por los traumas de las guerras y las dictaduras, pero que no las vivieron directamente. Es posible que en otras sociedades la historia haya sido suspendida, por traumática, y sustituida por la «cotidianidad del presente» y quizá «la actualidad» ya no disponga «tareas históricas para los individuos» debido al augurado fin de la historia (Fukuyama, 1992).

(...) el que la cotidianidad corresponda a lo que fue olvidado no significa que no exista memoria de ello, más bien lo que ocurre es que la posibilidad de traer el pasado al presente en una representación determinada (como imagen o relato) exige llevar a cabo un *ejercicio de memoria*. Esto implica complejizar la simple y natural oposición entre memoria y olvido, pues con lo de la cotidianidad se trata de una memoria del olvido, una memoria ella misma olvidada o, más precisamente: se trata de *la memoria en la que consiste el olvido*. Una memoria en cierto modo *sin sujeto*, porque lo desborda, pero también porque lo que se denomina *sujeto* ha sido en parte el resultado de ese olvido, de esa memoria en la que no pareciera haber, cuando se la consulta, otra cosa que intrascendencias. (Rojas, 2015, 249)

Lo que distingue las manifestaciones literarias sobre la guerra civil producidas después del cambio de milenio y las anteriores es, según Sebastiaan Faber, «una actitud nueva hacia el pasado», esto es, los tratamientos literarios del conflicto «consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquéllas» (Faber, 2011, 102).

¿Es posible que los nietos rememoren *por* sus abuelos? Para encontrar una respuesta hay que acercarse al término «posmemoria», propuesto por la académica Marianne Hirsch en 1992, que se distingue de la memoria por el carácter de distancia generacional y de la historia por «una profunda conexión personal» (2012, 22). En su ya canónico *Family frames: photography, narrative and postmemory*, la teórica define la posmemoria de la siguiente manera: «Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by

narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated» (2012, 22).

Esto quiere decir que en las manifestaciones literarias donde se pueda observar el trabajo de la posmemoria existirán, entre otros, dos elementos: una relación estrecha entre los narradores/protagonistas (principalmente familiar) y una distancia entre ambos de, al menos, una generación, ya que uno de ellos (llamémosle autor-narrador) está dominado por los sucesos que le ocurrieron al otro (llamémosle protagonista). En palabras de Quílez Esteve, «los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores» (2014, 63).

Para ejemplificar su teoría, Hirsch se apoya en la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman (que, a diferencia de otros autores, califica ya como «nonfiction», 2012, 24) y, en concreto, en las fotografías reales que se incluyen. A Hirsch le interesa *Maus* como lugar de memoria y, tomando para sí el subtítulo del libro, lo define como «a “survivor’s tale” –a testimony– mediated by the survivor’s child through his idiosyncratic representational and aesthetic choices» (2012, 26). Con respecto a la decisión de dibujar alegóricamente las nacionalidades-identidades a través de distintos animales antropomorfos, Hirsch hace una certera reflexión sobre el carácter «mediado» de este recurso, al afirmar que «la fábula animal es al mismo tiempo más y menos que un análisis de las relaciones étnicas y nacionales: es su estrategia estética, su afirmación de la identidad como construcción» (2012, 27-28).<sup>13</sup>

Para Hirsch –ella misma hija de emigrantes judíos rumanos–, las fotografías son «aura simbólica», porque representan el material en el que se plasma la memoria del superviviente y la posmemoria del hijo-narrador. A través de su propio álbum familiar, la autora reflexiona sobre las imágenes como construcción de la identidad individual y familiar y como punto de unión entre el pasado y su memoria cultural y social. Su concepto ha dado pie a numerosos estudios sobre la memoria relacionada con otros hechos traumáticos nacionales y sociales, utilizando el Holocausto como tropo, y también a aplicar el término posmemoria a otras

13 La traducción es mía, el original reza: «Spiegelman’s animal fable is both more and less than an analysis of national and ethnic relations: it is his aesthetic strategy, his affirmation of identity as construction» (Hirsch, 2012, 27-28).

manifestaciones artísticas que no tuvieron que ver con la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias. Sebastiaan Faber es uno de los que más ha criticado esa traslación «entre estudiosos de la memoria histórica de otros casos históricos, como la represión en el Cono Sur latinoamericano o la Guerra Civil Española y el franquismo» (Faber, 2014, 145), ya que para él Hirsch (y otros autores como James Young) «concibieron su trabajo en parte como una *reivindicación* del arte y la literatura como medios indispensables para conocer la historia, sobre todo una historia tan esquiva e inconcebible como la del Holocausto» (2014, 145).

En primer lugar, Faber desconfía de la producción literaria como generadora de «conocimiento sobre un fenómeno *sociohistórico*» (2014, 152), porque la repercusión de la literatura en la sociedad es limitada y porque el *valor* de la literatura no puede versar sobre su utilidad para explicar un asunto «extraliterario» de manera sociológica tomando, a su vez, una herramienta teórica literaria para analizar el texto en cuestión. Para Faber, resulta más apropiado utilizar el concepto «acto afiliativo» para delimitar los «textos realistas – narraciones ficticias o dramatizadas pero claramente basadas en investigaciones históricas tan rigurosas como exhaustivas– que en algunos casos incorporaban documentación auténtica (testimonios, fotos, textos)» (2014, 142).

No obstante, la voluntad y el compromiso que son indispensables en el proceso afiliativo (porque se trata de una conexión por motivos de ideológicos o políticos-sociales) que sirve de contraste precisamente al proceso «filiativo», es decir, al de «sangre, parentesco o destino» (2014, 142), hace que tampoco este sea un concepto preciso para explicar el fenómeno de las autonovelas familiares. Tanto la literatura autobiográfica como la autonovela familiar actuales pretenden trascender el marco crítico y las estructuras literarias. Este fenómeno solo puede explicarse en el contexto político actual, debido, en el caso español, a una falta de elaboración social (y de permanencia de silencio en muchos casos dentro del seno familiar) sobre aspectos problemáticos del pasado franquista, por lo tanto, esa re-construcción solo podría llevarse a cabo desde la honestidad y no desde «narraciones ficticias» como señala Faber, entre otros. El relato que acompaña la vida de los autores que analizamos en este trabajo tiene como antecedente el pasado silenciado o mantenido en secreto por sus antecesores o familiares directos y como consecuencia indirecta, pero sustancial, la reflexión en torno a la propia identidad. No se trata solo de un reduccionismo de víctima/victimario

como indica Faber que sucede al trasladar los *Holocaust studies* al caso español,<sup>14</sup> sino de la manera en la que la memoria familiar funciona como intersección entre la memoria personal y la memoria social y cómo los sucesos que vive una familia (la participación en una guerra, la posición ideológica frente a una dictadura, pero también la violencia de género o los suicidios) acaban siendo siempre asuntos políticos.

## 2.2. Identidad e historia familiar

Como acabamos de comprobar, los conceptos de memoria e historia resultan difíciles de aprehender porque están sujetos a diferentes visiones y corrientes teóricas. Lo mismo ocurre con los conceptos de familia e identidad, ya que ambos se usan como categorías discursivas, pero también sociales, teóricas o culturales.

La familia, a un nivel histórico, ha sufrido distintos cambios en su configuración y, si nos atenemos a la clasificación que realiza Élisabeth Roudinesco, podemos distinguir entre «familia tradicional», cuyo fin era la transmisión del patrimonio; «familia moderna», que desde finales del siglo XVIII y hasta mediados del XX se basaba en una idea romántica de matrimonio y en la división sexual del trabajo; y «familia posmoderna», en la que las relaciones son más inestables y en la que existe un deseo de «expansión sexual» (Roudinesco, 2010, 19-20). A consecuencia de esta evolución, la autoridad paterna (e incluso parental, si se entiende a la madre como el centro de la socialización en la vida doméstica) ha ido perdiendo peso, a pesar de que en la época moderna –con la crisis del sujeto y la desacralización de la familia– esta continuaba siendo «la institución humana más sólida» (2010, 21).

La familia autoritaria de otrora y la familia triunfal o melancólica de no hace mucho fueron sucedidas por la familia mutilada de nuestros días, hecha de heridas íntimas, violencias silenciosas, recuerdos reprimidos. Tras perder su aureola de virtud, el padre que la dominaba da entonces una imagen invertida de sí mismo, en la que se deja ver un yo descentrado, autobiográfico, individualizado, cuya gran fractura intentará asumir el psicoanálisis a lo largo de todo el siglo XX. (Roudinesco, 2010, 21)

Como Dios, el padre es en la tradición cristiana el transmisor de la identidad: a través de la sangre y del apellido. Si se hace un breve ejercicio de memoria, en la expresión «en el nombre de...» se descubre que no solo cabe «el padre», también lo hace cualquier otra autoridad

14 «La lectura de la experiencia de las víctimas del franquismo a través del lente de los *Holocaust Studies* produce, más bien, una *despolitización* del caso español» (Faber, 2014, 148).

análoga: Dios, la Nación, la Patria, etcétera. Por lo tanto, el padre lo es en tanto que palabra, en tanto que nombre. Y, al mismo tiempo, la palabra del padre es *logos*.

Ya hemos hablado en el primer capítulo del poder fantasmagórico de las instituciones tradicionales y naturalizadas como la familia. Si del padre emana la *ley*, es porque la ley dictamina no solo qué se puede hacer, sino también quién lo hace.

Así, dentro de un orden de filiación estructural (y, por lo tanto, considerado inamovible), la figura del padre pone en su lugar los procedimientos institucionales de la identidad, entendiendo la paternidad como ficción de principio no sólo para la captura de las subjetividades por la entidad familiar, sino para las referencias de legitimidad que implica en lo jurídico, y por extensión, en lo social. (Amado y Domínguez, 2004, 30)

Sin embargo, a pesar de la ficción institucional, el sujeto no solamente está pendiente de ese eje, sino que se acerca y se aleja de él en distintas variaciones o desvíos. De hecho, ser bastardo o ilegítimo ha sido un estigma social durante siglos, lo que dejaba en un limbo identitario al hijo. Sin embargo, aunque un padre pueda renunciar al reconocimiento de su hijo, un hijo no puede ser «huérfano» por voluntad propia, ni existen actualmente mecanismos legales para renunciar al apellido paterno.<sup>15</sup> Por lo que se debe ser siempre hijo de quien es padre, aunque no lo sea por voluntad o haya dejado de serlo en la práctica hace mucho.

Cuando la sociedad se incorpora a la modernidad, la familia no pierde su estructura, a pesar de que la autoridad del padre se ve menguada. De hecho, para el psicoanálisis, lo que se produjo fue una «maternalización» de la estructura familiar (Roudinesco, 2010, 114), en donde el vínculo entre madre e hijo era el eje vertebrador, mientras que el padre se mantenía como la fuente de la moral y la encarnación de autoridad que transmitía al niño la madre. «El antiguo derecho de la familia —dice Knibiehler— ha sido sustituido, actualmente, por el derecho del niño; se trata, por cierto, de una axiomática preciosa pero que postula la posible incompetencia de los padres» (en Tubert, 1997, 134).

No obstante, esta también era una ficción simbólica. La madre preedípica es, sobre todo,

15 La legislación española permite la alteración de los apellidos (anteponer el materno) o suprimir el paterno si el padre renuncia en primera instancia (manteniendo el hijo los dos apellidos maternos). Con la mayoría de edad, también es posible cambiarlo, siempre sustituyéndolo por otro, pero manteniendo uno de la línea materna y otro de la paterna, como informa el Ministerio de justicia. Véase: <https://www.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/Portal/es/servicios-ciudadano/tramites-gestiones-personales/cambio-nombre-apellidos>.

cuerpo: «los sonidos inarticulados de la lengua o el gozoso rumor de sus respiraciones integran un arsenal signico opuesto a la totalización simbólica» (Amado y Domínguez, 2004, 33). Y posteriormente sigue siendo ella la transmisora de la cultura oral, ya sea a través de nanas, coplas, refranes o cuentos o a través de la narración de lo cotidiano. La madre sostiene la vida doméstica, de modo que queda ella identitariamente supeditada a mujer-madre, en primer lugar, y a mujer-esposa, en segundo.

Si todos somos hijos, pero todos somos huérfanos de identidad, porque somos lábiles en sus redes, las mujeres se han encontrado subordinadas a las leyes masculinas, pero no únicamente plasmadas en la jerarquía familiar, sino también en el orden social. Su *habla*, es decir, su manera de construirse como sujetos ha sido muy limitada: «Desde el momento en que en esta relación priman el sonido, el grito, la risa, y la única identidad posible es la de la sutil fluidez sonora, es en este margen donde se realiza la subversión absoluta del orden simbólico» (Amado y Domínguez, 2004, 33).

Aunque las mujeres alcancen el estatus de escritoras, sus autobiografías todavía rezuman este mecanismo que ha impuesto el *logos* masculino: la «tendencia a presentar en primer lugar el punto de vista de los otros antes que el propio» desafía la tradicional secuencia autocomprensión—comprensión de los «otros», como señala Isabel Durán, porque estas mujeres solo consiguen hablar autobiográficamente cuando dejan «que su “yo” surja a partir de su nexo y su implicación con otros personajes» (Durán, 1992, 37).

Fuerte y débil, estrecho y ancho, firme e inestable; los lazos familiares aúnan en la actualidad una serie de adjetivos contrarios que igualmente definen su posición. Para la antropóloga Marilyn Strathern, los lazos biológicos están sustentados por contratos sociales, de modo que aunque un niño logre «divorciarse» de sus padres y encontrar unos padres sustitutos, lo que se disuelve en su relación son «los derechos derivados» de la unión biológica (Strathern en Hall y du Gay, 2003, 71). Incluso así, «la conexión biológica» constituye derechos distintos para madres y padres: mientras que para la madre era (hasta ahora) «la base de la maternidad», el padre lo es por «tradición histórica».

El parentesco no es una forma premoderna de vida social que quedó como un resto del pasado, así como la tradición no antecede a la modernidad. El parentesco es tradicional y moderno al mismo tiempo. De modo que cuando la gente busca en él una fuente de identidad, evoca a la vez viejas y nuevas formas de relacionarse,



así como la tensión entre ellas. (Strathern en Hall y du Gay, 2003, 83-84)

La familia como núcleo socializador, para bien o para mal, permanece como institución en nuestros días, sin embargo, nos encontramos inmersos en una época caracterizada por identidades líquidas, asumiendo el concepto de Zygmunt Bauman, y la paternidad se encuentra pendiendo de diversas aporías, que son, finalmente, estructuras del lenguaje.

Lo que parece más nuevo en esta descripción del oficio de la paternidad es el movimiento perpetuo que caracteriza a nuestra cultura: todo evoluciona demasiado deprisa. El padre ya no puede ayudar a su hijo escolar porque los saberes y los métodos están en mutación continua; no puede imponerle un oficio, ni siquiera una moral, por razones análogas; y como los papeles masculino y femenino tienden a confundirse, no puede preparar a su hijo para una virilidad semejante a la suya. Aquí llegamos al corazón del problema: preguntarse cómo ser padre es también preguntarse cómo ser un hombre. (Knibiehler en Tubert, 1997, 135)

La muerte del sujeto, en general, es un síntoma de un tiempo concreto. Para los posestructuralistas, el «yo» es solo una categoría del lenguaje, sin embargo, es difícil huir del concepto de sujeto si se sigue basando en referencias imaginativas, como los mitos o la literatura misma, que sostienen una idea de continuidad en los seres humanos y en las colectividades. «Nuestra historia –recuerda Steiner–, en la medida en que es accesible a algo más que el recuerdo particular, ha sido la del discurso, tanto interno como externo» (1991, 112).

En torno a la idea benjaminiana del «fin de la experiencia», Giorgio Agamben sostiene que era la experiencia la que otorgaba autoridad a los sujetos, por eso «la última obra de la cultura europea que todavía se funda íntegramente en la experiencia» (los *Ensayos* de Montaigne) muestra cómo «la experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad» (Agamben, 2010, 14). El padre, añadimos, es quien pendula entre el mundo social y el doméstico, por tanto, es quien tiene experiencia y aporta su experiencia como conocimiento por medio de una narrativa. La madre moderna también tiene experiencia de lo cotidiano, que también transmite sobre todo en línea femenina. No hablamos aquí solamente de recursos infantiles a los que aludíamos antes, también de la manera en la que se preparan determinados alimentos, el idiolecto mantenido en la familia en forma de variantes de la norma estándar o de la misma novela familiar que rememora los detalles de los antepasados como fuente modélica y como identidad colectiva.

Así, en el contexto actual (1978) la adquisición de conocimiento no puede provenir ya de la experiencia, «lo cotidiano –y no lo extraordinario– constituía la materia prima de la experiencia que cada generación le transmitía a la siguiente» (Agamben, 2010, 8), pero ahora los acontecimientos ya no son fuente de experiencia, que se encuentra desorientada y disuelta en la medialidad de la vida moderna, y, por tanto, ya no podrá ser nunca más autoridad. La explicación la resume Agamben en la siguiente cita: «Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato» (2010, 9).

Es como si en ese cotidiano se hubiese encriptado esa «gran historia» que falta, como si el cuerpo de lo cotidiano estuviese constituido por las esquirlas de un gran estallido. En esta cotidianeidad rememorada, lo intrascendente y la intensidad coexisten, porque se trata precisamente de todo aquello que no podría ingresar en la representación sin hacerla estallar. De aquí que ese cotidiano esté hecho de detalles deshilvanados, de anécdotas inexplicablemente conservadas, de rostros que perdieron su nombre, de rutinas..., pero todo ello emerge en el presente de quien recuerda –esto es, de quien *escribe*– como el cuerpo de un universo incierto, intenso, a ratos casi inhabitable, como si lo cotidiano fuese, después de todo, *el tejido mal hecho de una impresentable desmesura*.

¿Cómo es que la «gran historia», más acá de la crisis de las matrices narrativas otrora dominantes, persiste como una inquietante intensidad en la memoria de los hijos? (Rojas, 2015, 241)

Los «pequeños relatos» de Lyotard, esto es, los juegos del lenguaje que sustituyen a las metanarrativas que dejaron de operar en el fin de la Ilustración, también tienen su propia sintaxis, sus propias reglas y corren el riesgo de convertirse en «autoridad». La superposición de imágenes, la fantasmagoría proyectada por los *mass media* pueden conducir a los sujetos a una «nostalgia de una realidad sólida, unitaria, estable y “con autoridad”» (Vattimo, 1990, 83). Para el filósofo italiano, «una nostalgia de tal índole corre continuamente el riesgo de transformarse en una actitud neurótica, en el esfuerzo por reconstruir el mundo de nuestra infancia, donde las autoridades familiares eran a la vez amenazadoras y afianzadoras» (1990, 83).

Sin embargo, al producirse una apertura al mundo de todos los dialectos, es decir, de todas las individualidades silenciadas hasta ahora por la historia, de todos los, si se quiere, «pequeños relatos» que se construyen en los márgenes, el *extrañamiento* aparece como parte de esa identificación. Si las diferencias «locales», «dialectales» se liberan, pueden expresarse, no

solo «tomarán la palabra» o «harán acto de presencia» como apunta Vattimo y, por tanto, serán reconocidas, sino que se confrontarán con otras realidades análogas o diversas, con otros relatos en construcción, lo que provocará una toma de conciencia del Otro, una experiencia de multiplicidad. Como concluye Vattimo, «vivir en este mundo múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento» (1990, 86).

Que la metanarrativa haya dejado de operar en el mundo posmoderno no significa que los seres humanos no sigan construyendo narrativa, incluso para señalar la «ilicidad del mundo». El psicoanalista Massimo Recalcati habla de «la Ley de la palabra» como la «ley fundamental» que «establece que siendo el ser humano un ser de lenguaje, siendo su casa la casa del lenguaje, su ser sólo puede manifestarse a través de la palabra» (2014, 31). Para el teórico, la palabra «humaniza la vida» a través de la exposición de esta «al lenguaje y al acto de habla» (2014, 31).

La experiencia de lo imposible está en estrecha relación con la existencia del lenguaje. Es el lenguaje el que actúa como estructura de separación, imponiendo a la vida una pérdida de vida como premisa de su humanización. Sin embargo, esta pérdida no debe, lo repetimos, ser vista como expiación moral, como déficit, como enfermedad. (...) Tal pérdida es más bien un aligeramiento, un alivio, una apertura nueva de la vida. (Recalcati, 2014, 31-32)

Esa experiencia de lo imposible de la que habla Recalcati tiene estrecha relación con la Ley de la castración del psicoanálisis, ya que como ley que limita el deseo posibilita al mismo tiempo una liberación: así, el hijo aprenderá cuál es el límite, cuál es Ley (la prohibición del goce incestuoso) y «gracias precisamente al encuentro con este imposible, éste será un heredero, recibirá el derecho a desear por su cuenta, recibirá la fuerza de la Ley del deseo, la facultad que hace viva la vida» (2014, 33). El teórico sintetiza en el complejo de Telémaco – el hijo de Ulises que espera pacientemente a que su padre regrese para restablecer el orden en la polis– la nueva posición filial frente a un padre que ha perdido la autoridad simbólica y también real dentro de la estructura familiar. Opone esta teoría a la tradicional sobre la que se basa el psicoanálisis, esto es, la del complejo de Edipo, ya que el hijo ya «no es ni una víctima de su padre, ni se alinea obtusamente contra su padre. Telémaco es el heredero legítimo, el hijo legítimo» (2014, 15).

Pero no se debe entender esa herencia como un regreso a la «nostalgia» como categoría del

presente, sino como una «recuperación», dice Recalcati, «el testimonio paterno» permite la «transmisión del deseo de una generación a otra», no solo en un único sentido del mundo, sino en «nuevos sentidos del mundo, nuevos mundos de sentido» (2014, 40). Cualquier herencia supone un trauma, por eso para el autor «no hay diferencia entre el heredero y el huérfano» (2014, 50) porque ambos experimentan la pérdida del padre, el abandono, etcétera, es decir, el corte o la separación «de ser precisamente un huérfano» (2014, 51).

En este lugar debemos situar a las autonovelas familiares, en el de los huérfanos que no heredan pasivamente, porque «una fidelidad pasiva, sin alma, no permite la subjetivación de nuestro pasado. El heredar no es la búsqueda de una confirmación identitaria. Implica, por el contrario, un salto adelante, un desgarró, una peligrosa conquista» (Recalcati, 2014, 51). Reconocer la alteridad de los padres es reconocerla también en nosotros, y viceversa. Es cierto, como decía Donald Winnicott, que «el primer espejo es el rostro de la madre» y también «que una de las funciones de la madre, de ambos padres y de la familia es proporcionar un espejo, figurativamente hablando, en el cual el niño pueda verse» (1965, 1356-1357). Sin embargo, y ya él mismo lo señalaba en 1965, «el niño no puede usar a los padres y a la familia como espejo a menos que rija este principio de permisividad para que él o ella sean ellos mismos, aceptados totalmente sin evaluación ni presión para que cambien» (Winnicott, 1965, 1357).

Tanto las personas más cercanas como nuestro entorno social (y la sociedad en general a través de todas las medialidades posibles) funcionan de espejo en la actualidad. Pero esto solo es posible gracias a la Ley de la palabra y a través de ella.

La vida de la comunidad resulta posible gracias a la mediación simbólica que la Ley de la palabra impone. La vida humana se realiza a través del lenguaje, que le impone un continuo y fatigoso ejercicio de traducción: me convierto en lo que soy únicamente si paso a través de la mediación del Otro (familia, instituciones, sociedad, cultura, trabajo, etc.). Muchos psicoanalistas señalan que, en nuestros días, esa mediación institucional necesaria para la vida ha entrado en crisis. Todas las instituciones tienen serias dificultades para preservar su función Tercera. Favorecer los intereses de la comunidad se percibe como un abuso de poder en contra de la libertad del individuo. Un fuerte viento sopla en dirección contraria a la función simbólica de las instituciones. (Recalcati, 2014, 70)

En todo caso, en la actualidad nos encontramos a millones de individuos atomizados, para los que se presupone una libertad individual ilimitada, pero atravesados por numerosos

condicionantes (sociales, políticos, económicos, biomédicos, etcétera) y por ficciones simbólicas, como el mismo lenguaje, que no pueden construir identidades fijas<sup>16</sup> y que no pueden valerse de las instituciones tradicionales (y en el centro de ellas, la familia) para apoyar sus vacíos de sentido. George Steiner sitúa la ruptura del contrato entre la palabra y el mundo «entre las décadas de 1870 y 1930» (1991, 118) y con ella Occidente entra en la modernidad. Para el filósofo, «nuestra historia interior» ha entrado en una segunda fase. Después de superar el *logos*, «el decir del ser», todas nuestras interacciones sociales e intrapersonales existen solo «después de la Palabra» (1991, 118). No obstante, a través de ese juego de palabras en inglés, Steiner entiende que los epí-logos también son *logos*, así que el mundo «*after-word*» constituye también un nuevo principio:

Sólo cuando nos damos cuenta de que aquello a lo que las palabras se refieren son otras palabras, de que cualquier acto de habla referido a la experiencia es siempre un «decir en otras palabras», podemos volver a una libertad auténtica. Sólo dentro del sistema del lenguaje poseemos libertades de construcción y desconstrucción, de recuerdo y futuridad, tan limitadas, tan dinámicas, tan adecuadas a la evidente unicidad del pensamiento y el imaginar humanos que, en comparación, la realidad externa, sea cual sea, es poco más que brutal dificultad y privación. (Steiner, 1991, 123)

Asimismo, la «identidad», para Stuart Hall, es aquella *sutura* existente entre «los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”» (Hall en Hall y du Gay, 2003, 20). Esa «satura de lo psíquico y lo discursivo» convive con su necesidad e «imposibilidad» (Hall en Hall y du Gay, 2003, 37). El teórico sigue la estela de Michel Foucault, que ya en los años 70, es decir, en la frontera misma entre la modernidad y la posmodernidad, había determinado cómo las formas autorreferenciales habían ido variando históricamente y, por tanto, cómo el lenguaje había variado la constitución de los «sujetos». El final de su libro *Las palabras y las cosas* (1966) es célebre precisamente por sintetizar esa necesidad-imposibilidad:

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin. Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del

16 Recordemos a Zygmunt Bauman: «El eje de la estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación» (Bauman, en Hall y du Gay, 2003, 51).

siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena. (Foucault, 1968, 375)

La imposibilidad de expresar la muerte de los conceptos discursivos si no es a través de discurso conduce a Hall a resolver el conflicto momentáneamente hablando de la «borradura», a la que aludíamos ya en el primer capítulo de este trabajo. Hay conceptos, como el de identidad, que «no fueron superados dialécticamente» y no tienen por el momento sustituto, así que «no hay más remedio que seguir pensando en ellos, aunque ahora sus formas se encuentren destotalizadas o deconstruidas y no funcionen ya dentro del paradigma en que se generaron en principio» (Hall en Hall y du Gay, 2003, 13-14). Es necesario, por tanto, expresar el concepto de «identidad» desde esa tacha que «paradójicamente» permite que se siga leyendo (2003, 14), a pesar de no poder usarse de la manera en que se venía haciendo, pero en un contexto donde se hace imprescindible pensar las identidades culturales de algún modo. Precisamente porque ellas surgen cuando el sujeto —entendido como hombre blanco heterosexual occidental no discapacitado— ha quedado desdibujado.

Hall sitúa la fragmentación de las identidades colectivas simultáneamente a la erosión del estado-nación como punto de referencia para las identidades nacionales (Hall, 1991, 44), de modo que se produce una ruptura en la «identificación» con el Otro que también preconizaba Vattimo: «This is the Other that belongs inside one. This is the Other that one can only know from the place from which one stands» (Hall, 1991, 48). Ese muro revela el escandaloso silencio en el que permanecían muchos individuos:

And this notion which breaks down the boundaries, between outside and inside, between those who belong and those who do not, between those whose histories have been written and those whose histories they have depended on but whose histories cannot be spoken. That the unspoken silence in between that which can be spoken is the only way to reach for the whole history. There is no other history except to take the absences and the silences along with what can be spoken. Everything that can be spoken is on the ground of the enormous voices that have not, or cannot yet be heard. (Hall, 1991, 48)

Ya que la identidad no existe sin representación, «como un proceso, una narrativa, un discurso, siempre es contado desde la posición de Otro» (Hall, 1991, 49, la traducción es mía). Esta idea es central, porque se tiende a interpretar la identidad como algo que se forma fuera de cada uno, pero lo que se subraya aquí es su naturaleza narrativa, dentro de una

representación que sucede dentro de cada uno.

El filósofo Paul Ricoeur es quien intenta dar respuesta a estas aporías entre identidad y narración (o relato). Ya en 1985 se había preguntado por la intersección entre tiempo histórico y tiempo de la ficción, que da como resultado la siguiente reflexión en las conclusiones de su libro *Tiempo y narración III*: «fruto de esa unión de la historia y de la ficción, es la *asignación* a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa*» (Ricoeur, 1996, 997). Siguiendo a Hannah Arendt, toma el término identidad como aquel que responde a la pregunta «¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?» (1996, 997), es decir, aquel sujeto de la acción que sostiene el mismo nombre a lo largo de toda su vida:

Responder a la pregunta «¿quién?», como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*. En efecto, sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución: o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se sostiene, siguiendo a Hume y a Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista, cuya eliminación no muestra más que una diversidad de cogniciones, de emociones, de voliciones. (Ricoeur, 1996, 997-998)

Para Ricoeur, el término es válido tanto para subjetividades individuales como colectivas, pero no es una correspondencia estable, es decir, «se hace y se deshace continuamente», como seguramente atestiguaría «una investigación sistemática sobre la autobiografía y el autorretrato» (Ricoeur, 1996, 1001). Posteriormente, regresa a este asunto para tratar de ampliar la reflexión.

Por una parte, hace una distinción entre *ipse* e *idem* como los dos significados de «idéntico». Lo que es «propio» y lo que es «extremadamente parecido», es decir, «la identidad del sí mismo» y «la identidad de lo semejante»; ambos constituyen una aporía en el concepto mismo, porque «¿cómo podría el ser humano seguir siendo sumamente parecido si no existiera en él un núcleo inmutable que eludiese el cambio temporal?» (1999, 217). Apoyándose en la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur determina que gracias a la trama, es decir, al carácter de unidad y completud de la historia contada, «el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia» (1999, 218), esto es, la unicidad de la trama consigue que el personaje desarrolle su identidad. Si el personaje, como en el caso

de *El hombre sin atributos*, cuando el personaje va perdiendo su capacidad de ser identificable, de ser *nombrable*, «la novela pierde también sus atributos propiamente narrativos» (1999, 222). De manera muy aguda, Ricoeur señala que aunque se produzca «la pérdida de la identidad del héroe», eso no hace concluir la problemática, esto es, «un no-sujeto no es insignificante respecto a la categoría de sujeto» (1999, 223). La pregunta «¿quién soy?» mantiene el sujeto gramatical, aunque la respuesta sea «nada». Al final del capítulo, el filósofo responde a la pregunta: «¿Quién es aún *yo* cuando el sujeto dice que no es nada? Precisamente, un *sí mismo* privado del auxilio de la mismidad» (Ricoeur, 1999, 229).

Por otra parte, cuando la noción de persona se equipara a la de personaje, Ricoeur entiende que tiene que ver con la correlación de su corporalidad: «éste [el personaje] también es, en cierto modo, un cuerpo, en la medida en que mediante su acción interviene en el curso de las cosas, produciendo cambios en el mismo» (Ricoeur, 1999, 224). Además de acciones, en el relato hay «pensamientos y discursos» y, aunque el personaje esté narrado en tercera persona, cuando toma la palabra «se comporta como un personaje teatral» porque habla en primera persona y en el tiempo verbal del presente (Ricoeur, 1999, 225).

Sin embargo, toda *apropiación* del carácter ficticio del personaje y la trama revela nuevas problemáticas, porque el «conocimiento de *sí mismo*» rebasa «el marco del relato».

El *sí mismo* no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a decir que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada. Las mediaciones simbólicas que lleva a cabo el relato se encuentran vinculadas a dicha mediación. La mediación narrativa subraya, de ese modo, ese importante carácter del conocimiento de uno mismo que consiste en ser una interpretación de *sí mismo*. (Ricoeur, 1999, 227)

Lo que parece proponer Ricoeur en esta primera conclusión es que quizá por su configuración, el sujeto occidental *parece* que tiene una identidad narrativa, «pero quizá porque ha aprendido, por tradición, a tener un acceso narrativo a su identidad» (Gallardo, 2014, 23).

En este sentido, podemos trazar un trayecto entre la memoria y la identidad, ya que, como sostiene De Gaulejac, «la memoria funda las identidades individuales», además de las colectivas, porque «la memoria ocupa un sitio predominante en las tensiones entre lo histórico (la historia objetiva) y lo narrativo (las historias que uno cuenta)». Para el teórico,



«el sujeto se construye durante la elaboración que lleva a cabo sobre su historia» (De Gaulejac, 2002, 32). Es importante destacar ese *durante* porque los acontecimientos preceden a esa elaboración o, también, pueden darse al mismo tiempo. Además, De Gaulejac otorga una gran preeminencia al olvido, del que dice que «es necesario para la memoria, como herramienta de reconfiguración del pasado» (De Gaulejac, 2002, 32).

Narrar se hace casi imprescindible para alcanzar el estatus de sujeto, al menos en ese *durante*, ya sea de manera oral o dejando un documento escrito. Si las colectividades adquieren su identidad a través de la memoria colectiva (Liikanen, 2015, 22), también los sujetos pueden tratar de sostener una identidad que sea *producto* de su rememoración:

Así, no se pertenece a una historia por el hecho de poseer una identidad a la que le ocurren hechos que ella misma puede luego «recordar», sino que se tiene una «identidad» porque se puede recordar. Entonces, la escritura de la historia —como escritura del pasado— no es sino la producción de esa identidad, la producción de un sujeto. (Rojas, 2015, 232)

Esa memoria se puede buscar en todas las intersecciones sociales que constituyen a su vez identidades plurales, ya que cada grupo social elabora sus propias memorias y, por otra parte, cada individuo pertenece a varios grupos. Así, el sujeto que escribe puede tratar de *acceder* a su identidad a través de la elaboración de un pequeño relato que se vincule con alguno de esos grupos o con varios. **La narración autobiográfica familiar**, cuya poética puede ser la mera **rememoración y registro de los hechos pasados**, puede acabar volviéndose (al elaborarse) **la narrativa** que otorga al sujeto **un acceso a su identidad-en-proceso**.

Referirse al pasado no es un fin, sino un medio, aunque el sujeto solo sea consciente una vez que se encuentre enunciando su narrativa. «Myth, religious memory, political history, trauma, family remembrance, or generational memory are different modes of referring to the past», como dice Erll (2008, 7), pero, sobre todos ellos, los más significativos por su propia configuración son los actos de memoria en o desde el entorno familiar.

But the richest texture of remembrance was always within family life. This intersection of the public and the private, the macro-historical and the microhistorical, is what has given commemoration in the twentieth century its power and its rich repertoire of forms. But the very complexity of these processes means that sites of memory are not always the foci of acts of remembrance. (Winter en Erll y Nünning, 2008, 65)

Dicho de otro modo, el lugar de memoria no aglutina la memoria colectiva, sino que despierta de una manera más viva y profunda las experiencias personales. En el acto conmemorativo de un atentado, por ejemplo, los individuos rememoran sus propias experiencias o las de las personas más cercanas y, en ese sentido, «commemorative ritual survives when it is inscribed within the rhythms of community and, in particular, family life» (2008, 71).

This framework of family transmission of narratives about the past is an essential part of public commemoration. It also helps us understand why some commemorative forms are changed or simply fade away. When the link between family life and public commemoration is broken, a powerful prop of remembrance is removed. Then, in a short time, remembrance atrophies and fades away. Public reinforcements may help keep alive the ritual and practice of commemoration. But the event becomes hollow when removed from the myriad small-scale social units that breathed life into it in the first place. (Winter en Erll y Nünning, 2008, 72)

Sin embargo, el sujeto que decide comenzar a narrar la historia familiar lo hace porque en esa narración del pasado que le ha llegado hay vacíos, incluso cuando ni siquiera le ha llegado narración. La búsqueda, en ese caso, puede no ser consciente, pero impregna la temporalidad del relato y el autor, configurándose como uno más en una saga familiar que comparte algunos recuerdos y algunos silencios con otros, pone en primer plano la relación estrecha entre quiénes son y quién se es, entre qué contaron y qué llegó de ese relato, entre qué callaron y qué llegó también de ese silencio.

Un punto relevante a desarrollar es la memoria histórica de las familias que han sufrido un acontecimiento que les ha hecho cambiar de vida. Partiendo del estudio de varias familias, tras un seísmo como una guerra, la emigración o la instalación de una dictadura, la violencia y el absurdo pasan a primer plano en la conciencia familiar, marcando perceptiblemente la memoria de sus miembros, aunque no se hable de ello abiertamente. (Luengo, 2012, 77-78)

La memoria familiar –junto a todas las versiones de su historia– ocupa un lugar intermedio entre la memoria individual y la colectiva, porque funciona de puente entre ambas y las retroalimenta. El sujeto que recibe esa historia particular la está elaborando en cualquier caso porque sigue siendo partícipe de los actos de rememoración que se llevan a cabo en la comunidad en la que radique y conoce los parámetros en los que se puede mover al rememorar esos acontecimientos dentro del marco familiar. La ausencia de historia se vive también como una manera impuesta de recordar. La necesidad de contar es aquí la necesidad

de dar continuidad a una identidad dentro de la historia.

### 2.3.Trauma y narratividad

Si las sociedades siguen inmersas en la «cultura de la memoria», porque han encontrado en esta la ilusión de anclaje que les falta en la vida vivida o porque la memoria cohesiona las relaciones sociales más o menos amplias de las que forman parte, «la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo» (Jelin, 2002, 10-11).

El trauma es un concepto problemático que proviene del ámbito médico, incorporado por el psicoanálisis y actualmente utilizado en historia, estudios culturales, antropología y teoría literaria. En el siglo XIX el término pasa de referirse únicamente a la herida duradera en el tejido vivo para designar la herida que sufre el tejido nervioso y que resulta imperceptible, es decir, que solo puede ser analizada a partir de síntomas y comportamientos. «Por esa misma época aparece el término memoria traumática para referirse a los modos en que el cuerpo recuerda, involuntariamente, eventos de particular intensidad y dificultad emocional» (Ortega, 2011, 21).

Con el psicoanálisis, el trauma encuentra un salvoconducto: la elaboración de un discurso cura a las pacientes (en este caso solo mujeres, porque Freud lo asocia en primera instancia a la histeria), de manera que las palabras sustituyen finalmente a los síntomas gracias a la ayuda del psicoanalista, que colabora en la disposición de las palabras a través del diálogo. De nuevo toma importancia el concepto de *Nachträglichkeit*: el acto de retraumatización despierta el recuerdo latente del trauma «original», situado para Freud en la infancia y, en gran medida, de carácter sexual. Lo que observa Freud después de la Primera Guerra Mundial es un comportamiento nuevo, lo que llama «compulsión de repetición» (*Más allá del principio de placer*, 1920). Al no ser asimilada, la experiencia se cronifica: es repetida por el sujeto de manera compulsiva, a través de los sueños o de acciones inconscientes (y conscientes), que, sin embargo, no alivian las consecuencias del trauma, muy al contrario, lo dejan sin palabras, es decir, sin soporte discursivo con que articular su ser. Según el profesor Ortega,

en tales repeticiones se produce una identificación con la escena traumática (por eso, el paradigma se llama mimético) que no permite la distancia entre el sujeto y el evento. Esta identificación extrema significa, a su vez, que la víctima no tiene conocimiento cabal de la experiencia traumática. (Ortega, 2011, 24-25)

Al incorporarse el trauma a los diagnósticos psiquiátricos a través de las formas del SEPT y del TEPT (Síndrome de Estrés Postraumático y Trastorno por Estrés Postraumático, respectivamente) se perpetúa desde la psiquiatría una visión individualista del sufrimiento psíquico, al determinar que los síntomas (como la ansiedad o la depresión) son «desórdenes privados» (Ortega, 2011, 27) y no responden a violencias institucionales ni a formas dominantes de relacionarse. La violencia social se medicaliza, al localizar el malestar en la mente de la víctima y responsabilizarla de su mejoría, mientras las consecuencias sociales de tales violencias se minimizan o directamente se ignoran.

A partir de los años 70 comienza, sin embargo, a tener vigencia el término «trauma social», para designar a aquellas heridas colectivas causadas por la desviación de las relaciones sociales o por una ruptura en la continuidad narrativa de sus instituciones. Estas fracturas sociales son percibidas sin duda «como moralmente injustas» y «en términos colectivos y no individuales» (Ortega, 2011, 30), pero siguen sin ahondar en la fractura vida/lenguaje que ahora abordaremos.

El silencio, la renuencia a hablar, la dificultad para relatar o contar los sucesos — circunstancias todas aludidas por aquellos que finalmente ofrecen testimonio— no se deben a una condición inherente del lenguaje, sino a que la historicidad del orden simbólico provee los términos a partir de los cuales la vivencia del evento se transforma en una experiencia del mismo. Una experiencia fallida o traumática ocurre cuando los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados en ese momento en relación con esa experiencia. (Ortega, 2011, 38-39)

En la cultura occidental, se entiende que cada individuo es responsable de su destino, por eso resulta complejo entender que la memoria, como dice Ernst van Alphen, no es «algo que tengamos, sino algo que producimos *como individuos que comparten una cultura*» (1999, 37). En ese sentido, este teórico defiende que el trauma proviene de un evento que *no* pudo ser experimentado, el trauma «es la imposibilidad de la experiencia, y posterior memorización, de un evento» (1999, 26, las traducciones son mías). Siguiendo a Joan W. Scott, Van Alphen sostiene que la experiencia es un evento lingüístico, es decir, no ocurre

fuera de los significados establecidos y compartidos.

The notion of experience already implies a certain degree of distance from the event; experience is the transposition of the event to the realm of the subject. Hence the experience *of* an event is already a representation of it and not the event itself. I contend that the problem of Holocaust survivors is precisely that the lived events could not be experienced because language did not provide the terms and positions in which to experience them; thus they are defined as *traumatic*. (Van Alphen, 1999, 27)

Si el sujeto no puede elaborar discursivamente sus experiencias deja de tener historia, se produce una ruptura en su «memoria narrativa» y, por tanto, se queda «enganchado» al evento, no lo supera ni lo integra; no tanto porque el evento haya sido *brutal*, sino porque los mecanismos de experiencia y de representación del pasado se han vuelto ineficaces e «incompatibles».

Reality is rather a discontinuous chaos. It is, however, the form in which we experience and represent events that turns events into a continuous sequence. We experience events from the perspective of narrative frameworks in terms of which these events can be understood as meaningful. When somebody has passed a final exam, the meaning of this event is derived from an anticipation of events that are expected to follow: further study, jobs, a career. When somebody dies, it is a dreadful event, exactly because all expectation of coming events is now closed off. Death gets its negative meaning from his lack of narrative framework that makes it possible to anticipate future events. (Van Alphen, 1999, 33)

Es por este motivo que «después de Auschwitz» se vuelve un enunciado imposible de completar. Porque no se ha ido o porque no queda nada detrás. Si Theodor Adorno decía en 1951 que «escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie» (y, un poco más adelante en la misma frase, decía que era «imposible» escribir poesía), en la misma dirección apuntaba Agamben en 1998: «No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque, en verdad, nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre» (Agamben, 2000, 105). El trauma puede entenderse así en el sentido lacaniano, esto es, lo real que irrumpe en lo simbólico y lo perfora de significación.

El trauma desvela su carácter social aun siendo un evento (o no-evento) que se produce en el sujeto y, en ese sentido, no solamente la *Shoah* responde a sus mecanismos, más bien esa ruptura en la confianza hacia la Humanidad ha posibilitado el camino hacia una reflexión mucho más amplia y en otros escenarios. Es más, tanto las víctimas (si quedaron vestigios de

ellas) como los supervivientes del Holocausto han podido gozar de un ambiente propicio después de la Segunda Guerra Mundial para expresar sus historias o la incapacidad de las mismas. En otros casos no tan paradigmáticos, los mecanismos de censura y represión de los Estados o de las comunidades e instituciones simbólicas (patriarcado, familia, iglesia, etcétera) han funcionado en las víctimas como una doble traumatización, ya que han impedido a estos sujetos siquiera dar cuenta de sus silencios o de sus *vacíos* de memoria. Reviven el trauma sin poder situarse como sujetos políticos dentro de un discurso, ya que las comunidades deciden, a través de ciertos mecanismos afianzados en los intercambios sociales, no dar cuenta de sus realidades ni permiten a estos sujetos traer al presente los pasados que, para ellos, todavía permanecen en suspenso.

No obstante, en medio de la crisis del saber, es decir, en medio de un presente que desconfía de las manifestaciones de *verdad*, porque los acontecimientos han dinamitado sus mecanismos de expresión y asimilación y han puesto en cuestión su validez, surge «como respuesta paradójica» el testimonio. Nos ocuparemos luego del problema sobre el *quién* puede compartir su testimonio y qué mecanismos subyacen para privilegiar unos testimonios frente a otros. De momento, nos vamos a detener en un estadio anterior, al hilo de las razones que argumenta el teórico Francisco Ortega al hablar de «respuesta paradójica» del testimonio:

La paradoja, que es igualmente una insoportable tensión, es constitutiva del campo testimonial en tanto el testimonio es un relato amenazado por la radical ausencia de su agente: el testigo. El verdadero testigo es quien no puede dar testimonio: el verdadero testigo de las desapariciones es aquel que está ausente; del secuestro, el que está en la selva; de la masacre, el que ya no está. Aquel que en efecto ofrece testimonio lo hace en virtud y a pesar de quien no puede hacerlo. De ese modo, el testimonio siempre atestigua el proceso radical de de-subjetivación que le da vida, es precisamente la de-subjetivación que habla, la imposibilidad radical que constituye su fuerza elocutiva. (Ortega, 2011, 50-51)

El testimonio, entonces, deviene acto. Como apuntaba Shoshana Felman en su célebre *Testimony* (junto al psicoanalista Dori Laub) al darle voz a algunos testigos de la *Shoah*:

The narrator herself does not know any longer who she was, except *through her testimony*. This knowledge of self-knowledge is neither a given before the testimony nor a residual substantial knowledge consequential to it. In itself, this knowledge *does not exist*, it can only *happen* through the testimony: it cannot be separated from it. It can only unfold itself in the process of testifying, but it can never become a substance that can be possessed by either speaker or listener, outside of this dialogic process. In its performative aspect, the testimony, in this

way, can be thought of as a sort of signature. (Felman en Felman y Laub, 1992, 51)

Ese *durante*, que ya enunciábamos en epígrafes anteriores, es fundamental para entender el carácter constitutivo del acto del habla. No es antes ni es después, el autoconocimiento se produce en el mismo acto, en el presente. Aunque el testimonio no tiene *a priori* una función terapéutica, tiene la capacidad de apropiarse de las marcas del sufrimiento pasado y resignificarlas en un tiempo que vuelve a correr de nuevo porque (re)coloca al sujeto por fin en la primera persona del presente. Sin embargo, ese testigo no actúa en el vacío: al hablar (por extensión, al ejecutar cualquier acto del habla) lo hace para alguien, en busca de otra subjetividad, de una colectividad, de una recepción solidaria de su discurso.

La destrucción de todo mecanismo simbólico de aprehensión no ha limitado la producción artística y literaria en torno al trauma, al contrario, hablábamos ya al comienzo del capítulo de un «boom de la memoria», donde el trauma se encuentra en el centro de su representación y es precisamente en las representaciones «privilegiadas» donde se puede percibir el alcance global de las violencias sufridas a lo largo de las últimas décadas.

Podemos situar en la publicación de *Si esto es un hombre* de Primo Levi en 1947 el comienzo de una literatura llamada «testimonial» que, partiendo de las experiencias en primera persona de la *Shoah* y la Segunda Guerra Mundial, otorga al acontecimiento una dimensión social e histórica. Lo que cuenta Primo Levi no es solo su historia, sino la intersección entre sus vivencias y la historia, por lo que su relato acaba convirtiéndose en un tropo donde muchos otros supervivientes se ven reflejados. Estos «procesos de significación y resignificación subjetivos» consiguen hacer interactuar los tiempos pasados, presentes y futuros, ya que un individuo puede incorporar a su propia experiencia las vivencias de otros que le son transmitidas, como señala Elizabeth Jelin (2002, 13), y en ese sentido «el pasado puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas» (2002, 13).

El objeto de este trabajo no es analizar el fenómeno del relato testimonial, pero sí debemos señalar que su existencia y su proliferación, especialmente en el contexto latinoamericano, y sobre todo en el Cono Sur, marca un camino de análisis, no solamente en textos literarios, sino en cualquier manifestación de los «supervivientes», ya sea también a través de proyectos

audiovisuales, científico-sociales o de debates televisivos. El análisis de la memoria y el testimonio en los casos de las dictaduras latinoamericanas cuenta con una larga nómina de teóricos: Judith Filc, Beatriz Sarlo, Ana María Amar Sánchez, René Jara y Hernán Vidal, Elzbieta Sklodowska, Carmen Perilli y la ya citada Elizabeth Jelin, entre otros muchos.

Como señalan algunos autores, «el género testimonial se presenta como un modo discursivo para inscribir las memorias traumáticas» (Nofal en Dalmaroni, 2009, 148) pero fuera del canon literario; «el testimonio nace de las experiencias en los márgenes de la literatura» (2009, 149). La cercanía entre la literatura y la vida que implica el género testimonial pone en cuestión «la autonomía del campo literario» y la oposición hacia los estudios culturales como herramienta de análisis literario.

El testimonio expone, en su construcción, una zona fundamental de pasaje e intersección de lo textual y lo real. Puesto que la verdad es la de un sujeto, se plantea siempre en estos textos una perspectiva política: el relato testimonial se incluye en una tradición que deja de lado la creencia de que la objetividad es posible. Esto implica una transformación en la idea de verdad, y es aquí en donde se encuentran los elementos que constituyen la identidad del género. (Nofal en Dalmaroni, 2009, 150)

En el contexto argentino, el testimonio se mezcla con la ficción, pero a partir del final de la Dictadura Militar en 1983, según señala Rossana Nofal, surge una nueva tipología de relato testimonial que radica su actuación en los lazos de sangre: «el lugar del autor es el lugar del familiar» (2009, 154), en donde se muestra una «necesidad de explorar una verdad [que] compromete a un nosotros conocido» (2009, 154).

Protagonistas, compañeros, compañeras, hermanos, hermanas, madres y padres ocupan los lugares del testigo de los hechos a la vez que ejecutan el mandato de hablar por los muertos. Si bien han cambiado las preguntas y los personajes que construyen los testimonios, el saber sigue fuertemente ligado a un poder que lo autoriza. No puede desvincularse de los protocolos iniciales y de su expresividad potenciada por la cercanía. (Nofal en Dalmaroni, 2009, 154)

De nuevo nos encontramos frente a una problemática que evidencia mecanismos complejos en la preeminencia de ciertos testimonios. Cada vez más se ponen de manifiesto las inconsistencias o las fallas del testimonio para hacer valer un relato que se oponga a la oficialidad de los relatos políticos hegemónicos. El teórico Jaume Peris Blanes, en su artículo «Literatura y testimonio: un debate» (2014) expone de un modo claro cuáles son las



cuestiones más comprometidas con esta tarea:

- a) La creciente legitimidad en el espacio público de los testimonios ha ido en detrimento de una de sus principales tareas: **«denunciar y dar cuenta de realidades** políticas, sociales y económicas **negadas por los Estados y las instituciones»** (Peris Blanes, 2014, 12). El autor pone como ejemplo los testimonios en el contexto de la dictadura de Pinochet: de ser prácticas contemporáneas a la violencia militar y ejercer una fuerte oposición, se han convertido en discursos subjetivos ligados a la memoria cuyas expresiones literarias han difuminado «el carácter no ficcional de los acontecimientos narrados por los supervivientes» (2014, 13).
- b) La dificultad de dar testimonio es la consecuencia directa de la desarticulación del yo y, por consiguiente, del lenguaje, que provocan los acontecimientos traumáticos. Al hilo de lo expuesto con anterioridad, «los testimonios de los supervivientes son, en muchos casos, un intento de representar ese proceso de derrumbe y reconstrucción» (2014, 13); es por esto que el superviviente debe reedificar su relación con el lenguaje, lo que supone dar cuenta de su propia escisión. El superviviente no solo ofrece un relato factual de los hechos o cumple con una función informativa e incluso histórica, sino que, al hablar, va reconstruyendo su identidad; es por esto que el relato puede resultar **fragmentario o contradictorio** en muchos casos o incluso –añadimos– que se despliegue en él una serie de silencios, de huecos de sentido que evidencian la dificultad del proceso testimonial.
- c) Las dificultades de dar cuenta de las relaciones entre trauma, sujeto, lenguaje y cuerpo no pueden ser reprochables, pero para el teórico son un escollo en la comprensión del evento histórico. En la llamada «era del testigo», **los medios de comunicación y la industria cultural** han abusado de los testimonios con la intención de rentabilizar la experiencia traumática. «Ello no es, desde luego, de extrañar, pero está produciendo efectos de primer orden en el modo de pensar, recordar y socializar las representaciones del pasado en el mundo contemporáneo e, incluso, de construir proyectos y políticas de la memoria» (Peris Blanes, 2014, 15). Lo que el autor señala es la creciente dramatización y sentimentalismo al que abocan estos testimonios, por otra parte, honestos y de enorme complejidad, en detrimento del análisis de los datos y de una mayor profundización en los procesos históricos.
- d) A pesar de que el testimonio ha conseguido sacar a la luz relatos silenciados y ha ido en paralelo «a la crisis de otras narrativas», sigue siendo un **mecanismo privilegiado**.

El autor se pregunta si no resulta paternalista la llamada «cesión de voz» de los sujetos subalternos a los intelectuales que escriben sus relatos y los presentan como «metonimia de toda una colectividad» (2014, 16). ¿No se arroga el intelectual el capital simbólico de esa práctica? ¿Es suficiente con *dar visibilidad* a los pueblos indígenas o a las mujeres de clases subalternas?

- e) La introducción del testimonio en las obras literarias ha producido un **cambio en el concepto mismo de literatura**, pero también **en el de testimonio**: la literatura (entendida como ficción) ha incorporado herramientas propias del testimonio, al tiempo que el testimonio ha hecho suyas técnicas narrativas propias de la novela. En cualquier caso, los testimonios siguen evidenciando la fractura entre la vida y la representación:

Quizás sea esa la característica que los acerca tanto al lenguaje literario: más allá de su apariencia de referencialidad, el desgarramiento interno de los testimonios señala un desajuste esencial que la literatura no ha dejado de explorar desde los inicios de la modernidad: el abismo insalvable que media entre la realidad y su representación, entre el sujeto y el relato vital sobre el que se sostiene, entre la experiencia de la violencia y el lenguaje que trata de dar cuenta de ella. Esa es, en realidad, la herida profunda sobre la que, implícitamente, vuelven siempre el testimonio y la literatura moderna. (Peris Blanes, 2014, 17)

En una de las problemáticas expuestas –la que tiene que ver con el testimonio como mecanismo privilegiado– convergen las teorías de dos autores desde dos ángulos distintos. Por una parte, Giorgio Agamben expone en *Lo que queda de Auschwitz* (2000) el cuestionamiento de legitimidad que hacen los testigos, desde el «el pasado pertenece a los muertos» del superviviente Elie Wiesel al «privilegio» que evidencia Primo Levi sobre el hecho de haber sobrevivido (Agamben, 2000, 33).

Los «verdaderos» testigos, los «testigos integrales» son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que «han tocado fondo», los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. (Agamben, 2000, 34)

Además, Agamben hace referencia al no-testimonio de un niño de tres años, perdido en el campo de concentración, que balbuceaba un no-lenguaje, lo que imposibilita de nuevo el testimonio vicario a través de Primo Levi, porque «aquello de lo que testimonia no puede ser

ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado» (2000, 39). Como refería Benjamin al comienzo de «El narrador» (comentario al que de nuevo Agamben hace alusión al comienzo de *Infancia e historia*): «Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?» (Benjamin, 2001, 112). Benjamin evidencia una discontinuidad insalvable en la identidad (comunicable) de aquellos soldados que regresaban «mudos» y su palabra, pocos años después, era sustituida por libros que nada podían referir de su silencio: «En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca» (2001, 112). Aun si el superviviente pudiera usar la palabra para comunicarse, la pregunta por el lenguaje generaría un nuevo vacío, una «laguna»:

(...) tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna. Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio. (...) O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la «laguna» que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua. (Agamben, 2000, 39)

Por otra parte, nos encontramos con la teórica Gayatri Spivak y su texto *¿Pueden hablar los subalternos?*, fundamental en los estudios postcolonialistas a partir de su publicación en 1985. En él hace una crítica al sujeto occidental tomado como *exemplum* por el postestructuralismo, cuyos autores (se centra en Foucault y Deleuze, principalmente) permean de ideología la crítica al capitalismo y efectúan, como intelectuales de izquierdas, un «ventriloquismo del hablante subalterno» (Spivak, 2009, 53). Ese ventriloquismo está producido por la asunción por parte de los filósofos de que los subalternos *pueden* hablar, cuando quienes lo hacen en boca de ellos son verdaderamente Foucault y Deleuze.

Siguiendo la argumentación de Deleuze de que la «representación» es también una acción, una práctica, Spivak pone el foco en ese «hablar por»: «Dado que la teoría es solo “acción”, el teórico no representa (habla por) el grupo oprimido. De ahí que el sujeto no sea contemplado como una conciencia representativa (que re-presente adecuadamente la

realidad)» (Spivak, 2009, 56), por lo tanto, se pregunta si cualquier estamento de *representación* (intelectual, partido, sindicato) puede de verdad representar a los que luchan.

El subalterno carece de nombre (utiliza el patronímico); el subalterno no tiene historia, por lo tanto, carece de narrativa; el subalterno, en definitiva, no puede hablar. Si el subalterno se reconoce como sujeto mujer, entonces su incapacidad de articularse es todavía mayor, mediada por la represión y por su desaparición «en una violenta ida y vuelta que es una figuración desplazada de la “mujer tercermundista”» (Spivak, 2009, 116).

Al final del texto, la teórica se refiere a una muchacha india llamada Bhubaneswari Bhaduri, que se suicida con dieciséis años, y que toma en las primeras versiones del texto como ejemplo de subalterna que no puede hablar. Sin embargo, con el tiempo, se descubre una carta dejada a su hermana mayor donde confiesa los motivos de su suicidio y Spivak se inclina por una nueva conclusión: los subalternos no son todos los sujetos poscoloniales o «miembros de una minoría étnica», cuando el «subalterno» entra en los circuitos institucionales y *puede* hablar, deja de ser subalterno. Esto es, quien tenga la palabra no es un subalterno o, en otro sentido, ha dejado de serlo.

En este punto crítico del marco teórico, nos parece necesario hacer una aclaración metodológica: no entendemos que el sujeto protagonista extratextual de las autonovelas familiares, al que llamaremos protagonista otro, deba en todo caso ostentar la categoría de víctima, ni siquiera ser considerado como tal por el autor del libro (a veces, bajo este mismo paradigma, se trata incluso de un verdugo). Como venimos señalando, en la poética de las autonovelas se encuentra el silencio o el secreto como motor narrativo, producto, en muchos casos, de situaciones traumáticas. Abogamos por una simetría de todas las situaciones políticas, ya sean estas producidas por las guerras o las dictaduras como por violencias interpersonales (violación, discriminación, conflictos identitarios, masculinidades paternas tradicionales). Esta nivelación es fundamentalmente ideológica, ya que, para poder extraer una teoría más o menos homogénea de una serie de ejemplos autobiográficos heterogéneos es necesario poner el foco en lo que se apuntaba al comienzo del epígrafe sobre el carácter social del trauma. Por más personal que sea el ejemplo más particular que encontremos en un relato aquí analizado, su *desvelamiento* debe dejar constancia de una cierta categoría del daño.

Por otra parte, que el autor o la autora del texto coloque a su familiar en el estamento de víctima y defienda su texto como parte de una dignificación como tal no significa que este lo sea necesariamente y que deba ser leído de ese modo. Las situaciones traumáticas producen una ruptura en los mecanismos enunciativos, en los mecanismos de la identidad del protagonista, y el autor trata de rearmarlos mediante la escritura y la interpretación de las huellas que ha heredado o que obtiene de su búsqueda. No obstante, el trauma puede que esté desplazado: quizá no se encuentre en el sujeto mismo (sea este, por ejemplo, el victimario de un conflicto bélico o de un feminicidio), sino en el entorno del autor, lo que provoca una malinterpretación (consciente o no) del estatus del protagonista.

Se trata, en muchos casos, de encontrarle una narrativa a una novela familiar maltrecha, deshabitada, inútil o deforme. En relación a esto, también hay muchos ejemplos de superación de figuras maternas o paternas asfixiantes, como en el caso de Jeanette Winterson: «Necesitaba palabras porque las familias infelices son un pacto de silencio. Quien rompa el silencio jamás será perdonado. Él o ella tiene que aprender a perdonarse a sí mismo» (Winterson, 2012, 17). Podríamos interpretar este silencio como formas de represión al modo psicoanalítico, lo que nos llevaría a determinar que efectivamente la «novela familiar» lo es, sobre todo, del «neurótico», como inicialmente apuntó Freud, ya que la neurosis «descansa sobre ese trastorno particular en la relación con el pasado que consiste en la represión» (Todorov, 2000, 24).

El concepto de transmisión intergeneracional, elaborada ampliamente por el psicoanálisis, remite a un proceso inherente al ser humano: los padres transmiten a sus hijos saberes, hábitos, conocimientos técnicos, herencias o tradiciones. Pero en el contexto del trauma también parece inevitable que se produzca la transmisión. Debido a que el trauma es siempre metafórico, ya que opera únicamente a niveles de lenguaje o, mejor dicho, de no-lenguaje, la transmisión del trauma no puede producirse de manera oral, sino sintomática.

La transmisión se organiza no solamente en lo visible y manifiesto; también en los silencios y especialmente en los huecos. Porque si los mecanismos de identificación con los padres son fundamentales en el proceso de transmisión, también lo es la capacidad de ganar autonomía como sujeto. (Jelin, 2002, 125)

Como *sujetos del deseo*, los padres transmiten a sus hijos estructuras simbólicas más allá del ejercicio consciente de la educación o de la memoria. El narrador se encuentra, en este punto,

con el desliz, el *lapsus* o directamente el silencio de su antecesor, y se produce una transmisión activa de esa estructura simbólica que trata de desentrañar a través del lenguaje o de su imposibilidad, de su incognoscibilidad. Ninguno de los dos casos puede entenderse como un fracaso del proyecto inicial: la expresión del hueco –del vacío, del trauma, del olvido– es expresión al fin y al cabo, es elaboración, es palabra sobre silencio.

Más allá de los ejemplos sobre la transmisión intergeneracional del trauma en el contexto latinoamericano, también en el ámbito español destacan algunos acercamientos a este concepto. El más significativo es el libro *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español* de la escritora y profesora Clara Valverde Gefaell, en el que se asume como cierto el fenómeno de la transmisión del trauma y se aborda su elaboración por las generaciones posteriores. Valverde pone el acento en la responsabilidad de los hijos (y de los nietos) por terminar un proceso de duelo interrumpido o cercenado por la dictadura franquista.

Los comportamientos inconscientes de la generación que vivió un trauma como la guerra son percibidos y aprendidos, sin darse cuenta, por los hijos y los nietos mediante los silencios cargados de emociones, por los mensajes no-verbales que comunican que no se deberían hacer preguntas, por las maneras de evitar y reprimir las emociones y por los comportamientos y gestos cargados de intensidad. Los que vivieron la violencia política no pudieron llevar a cabo los necesarios procesos de duelo y elaboración del trauma porque se lo impidió la represión política de ese momento, porque estaban desbordados por la situación o porque estaban ocupados luchando contra el régimen. (Valverde Gefaell, 2014, 17)

En relación a la memoria, la autora destaca un aspecto hasta ahora no planteado: las emociones –y no solo los sucesos traumáticos o de extrema violencia– son también parte de la memoria y cuando los protagonistas mantienen el silencio sobre los acontecimientos para no dañar a sus hijos, lo hacen sin ser conscientes de que «el daño se transmite aún más si no se habla» (2014, 24). Cuando no se le han puesto palabras al duelo, a la pérdida, a la ruptura, el proceso se queda suspendido y el síntoma más claro es el malestar presente: «cuando hablar de ello resulta difícil y altera, nuestro pasado aún no ha pasado» (2014, 31). Como es imposible no heredar, lo que finalmente se acaba asimilando son «emociones sin palabras y palabras sin emociones» (2014, 34). Algo que ya había argumentado Todorov:

La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de

nuestros sentimientos. Experimentar una tremenda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente la imagen que uno se hacía de sus allegados y de sí mismo, es una situación peligrosa que puede hacerse insostenible y que será rechazada con vehemencia. (Todorov, 2000, 26)

Para Valverde, las heridas tienen tres dimensiones o alcances: personal, familiar y social. Cuando el contexto social y político impide esa elaboración del trauma, como en el caso español, la segunda generación es incapaz de «construir una representación verbal de lo que les ocurrió a sus padres» (2014, 78). Ellos son la generación de lo «innombrable», porque no les estaba permitido hacer preguntas, no podían *saber*; mientras que la tercera generación, la de lo «impensable», no puede acceder a ningún tipo de información «clara y directa», por lo que esa falta de representación narrativa e imaginativa provocará en ellos finalmente «fobias y obsesiones» (2014, 79).

Al final del libro, Valverde, junto a la psicoterapeuta Elena Álvarez Girón, aporta una serie de mecanismos personales y familiares para abordar el trauma. El proceso pasa por explorar, en tres generaciones, acontecimientos vitales dolorosos, emociones y dinámicas familiares asociadas a ellos en un entorno propicio, ya sea «por escrito o en grupo» y a ser posible con la presencia de testigos que ayuden «a dar sentido al proceso» (2014, 132).

Derivado de lo aquí expuesto, nos surgen varias cuestiones todavía sin resolver: ¿Pueden los hijos ser testigos? ¿Pueden los hijos hacerse cargo de los traumas paternos? ¿Y los nietos? ¿Tienen legitimidad para sostener sus propios traumas vicarios o derivados? ¿Y los nietos? ¿Existe la «segunda generación» como tal o tiene más que ver con una reproducción de los *mass media*, en la línea de lo que sostenía Peris Blanes sobre la simplificación del testimonio en pos del sentimentalismo y en detrimento de un análisis más pausado y profundo?

Para tratar de responder a algunas de estas preguntas nos apoyaremos de nuevo en el teórico Ernst van Alphen en «Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory» (2006), quien desconfía de la naturaleza de continuidad entre la «primera generación» (se pregunta, asimismo, a quién incluye) y la segunda en el contexto de las víctimas y supervivientes del Holocausto.

Since the 1990s, more and more countries see the right of victims to tell their stories as fundamental. It is assumed, doubtlessly rightly, that expressing their experiences to a caring, believing audience contributes to the healing process. But

the undesired consequence of providing a supportive public arena for this self-expression is a naturalized rhetoric: the rhetoric of victimhood has become an effective way of proving somebody else's guilt. (Van Alphen, 2006, 474)

Por otra parte, sostener el estatus de «superviviente» se ha extendido a muchos otros ámbitos de violencia: «tratamiento psiquiátrico, violencia doméstica, divorcio, cáncer, dificultades de aprendizaje, abuso infantil», etcétera (2006, 475). Aunque Van Alphen admite que «the effects of the Holocaust on those who survived it have been transmitted to their children: they often suffer from clinical symptoms that can or should be understood in terms of their parents' Holocaust trauma» (2006, 475), la expresión «segunda generación» está relacionada con la «cultura de la víctima» favorecida por los medios de comunicación, y la transmisión generacional del trauma es un concepto asumido que no aparece en ninguno de los ensayos pioneros sobre la relación entre padres supervivientes de la *Shoah* y sus hijos.

Para argumentar su teoría, basa su reflexión en la novela *Nightfather* (*Al otro lado de la alambrada*, en su traducción al español) de Carl Friedman, cuyo protagonista es un padre que no para de hablar obsesivamente sobre el campo de concentración donde estuvo internado, lo que provoca situaciones de incomunicación y fisuras de significación entre él y sus hijos. Esto demuestra, según Van Alphen, que no existe transmisión generacional del trauma, entendiéndose este como la ruptura en el lenguaje que dé sentido a los eventos vividos, y que lo que sí puede suceder es una traumatización causada por un padre de esas características.

*Nightfather* is more about children who are raised by traumatized survivor parents than about the nightmares and trauma of the survivor. The two are related, yet the problems those children have to struggle with are of a very different nature than those of the survivor parent. That is why I contend that it makes little sense to speak of the transmission of trauma. Children of survivors can be traumatized, but their trauma does not consist of the Holocaust experience, not even in indirect or mitigated form. Their trauma is caused by being raised by a traumatized Holocaust survivor. (Van Alphen, 2006, 482)

Aunque la explicación nos parece un tecnicismo, en este sentido sí parece consistente su razonamiento al determinar que no todos los traumas tienen la misma naturaleza, porque lo que convierte un evento en trauma es la falta de marcos de referencia simbólicos para ser asimilado y que «the problem which causes trauma is not the *nature* of the event by itself, or any intrinsic limitation of representation per se, but the split between the *living* of the event and the availability of forms of representation through which the event can be *experienced*»



(Van Alphen, 2006, 482).

Si bien en este trabajo de investigación equiparamos las distintas naturalezas de los eventos traumáticos que provocan en un descendiente (o familiar) una búsqueda y una (re)construcción del relato perdido, difuminado o robado, sostenemos que la transmisión generacional del trauma sí es posible si nos basamos en los distintos mecanismos a través de los cuales puede suceder: desde el silencio, del que ya hemos hablado, desde la sobreinformación (como en el caso de Friedman o como otros casos referidos en los que el relato se comparte sin dosificar o a edades inapropiadas para una adecuada asimilación), a través de la identificación (cuando los niños se sienten responsables o culpables por los comportamientos de los padres) y a través de la repetición o recreación, en caso de que los niños formen parte de las dinámicas de retraumatización en las que se ven envueltos los padres (estos mecanismos están referidos en Ancharoff, Munroe y Fisher, 1998, 263-265). Por otra parte, Van Alphen sí admite que, cuando falta el relato, el cuerpo sigue manifestando las emociones del trauma, como se venía diciendo.

En relación a la producción literaria, una idea muy notable que expone el autor es la que describe el proceso por el que los supervivientes son capaces de elaborar narrativamente sus experiencias, no gracias a una elaboración de sus recuerdos, sino a un marco de coherencia narrativa que proviene de fuera, «through literature and film, through memoirs and testimonies of others, which circulated more and more in public culture» (Van Alphen, 2006, 485).

So «official» and public accounts of the Holocaust enabled personal memories to become narratable. They provide the narrative framework in which memory fragments can be integrated. The coherence of these «outside» sources was achieved by survivors (and historians) who were less traumatized than most. (Van Alphen, 2006, 485)

Por último, Van Alphen trata de desmontar la teoría hirschiana de la posmemoria, aludiendo al hecho de que esta está referida a la desconexión hacia el pasado que sucede entre dos generaciones. Para el teórico, la medialidad de la memoria (como asume Hirsch y él mismo), y también de la posmemoria, no determina la falta de conexión hacia el pasado. Esa conexión tan profunda hacia él es un «*desplazamiento* de la conexión con los padres» (Van Alphen, 2006, 487). Lo que ocurre, tal y como lo entendemos, es que el deseo de *comprender* a los

padres está proyectado hacia su pasado –todavía no transmitido o inaprehensible–, y cuanto más desconexión (y discontinuidad) sientan hacia ese pasado, más unidos a ellos emocionalmente se sentirán y mayor será la *necesidad* de una narrativa que haga inteligible sus experiencias traumáticas.

En este sentido, Van Alphen asume la identidad de manera individual, cuando se entiende más como una red relacional y cuyas manifestaciones posmodernas (*différance*, fragmentación, hibridez, etcétera) no son más que las huellas o mecanismos de significación, a veces insuficientes, a veces, por fuerza, inevitables para representarla. El problema de la identidad es un problema, esencialmente, de representación. Si los hijos no tienen mecanismos para representar lo que les ocurrió a sus padres, esa parte de sí mismos también permanece omitida. Al producirse una interferencia en la transmisión del deseo (Recalcati decía que «para que la vida llegue a estar realmente viva es necesario una transmisión del deseo de una generación a otra», 2014, 41), su posición frente a los padres acaba siendo mediada por la falta, por la carencia o incluso por la culpa: ¿Soy yo producto de esa falta de significación?, ¿tendré yo palabras suficientes, mecanismos apropiados para (re)significarme?, etcétera.

No obstante, existen casos en los que estas preguntas están precedidas por otra ruptura (la muerte, pero también una enfermedad o un reencuentro después de muchos años). En esa brecha se produce un desplazamiento. Ante la imposibilidad de obtener ya mecanismos representativos por parte de ese progenitor, resulta más sencillo situarse al mismo tiempo fuera y dentro de esa red relacional, rememorar la historia familiar, desplazar el cuerpo para emprender la búsqueda de los signos, incluso ponerse en el lugar del padre o de la madre para tratar de entender sus comportamientos. En ese sentido, sea esa muerte física o no, ese «cambio de lugar» solo puede darse una vez se haya producido «la muerte del padre», porque mientras los lazos sigan siendo estrechos y las acciones/reacciones se produzcan inexorablemente desde la miopía emocional no será posible una elaboración. La escritura propicia ese distanciamiento y, al mismo tiempo, un acercamiento paulatino y una autorreferencialidad imposible en el plano de las acciones.

Ahora bien, creemos necesario subrayar que ni el trauma (y tampoco cualquiera de las otras situaciones políticas aludidas antes) es el único elemento que transmite el padre, ni el receptor de la herencia asienta (o trenza) toda su identidad únicamente en esa categoría. Es

más, ningún hijo está «obligado» a *hacer* algo con esa herencia: solamente los sujetos privilegiados ponen en circulación un producto cultural derivado de esa elaboración privada. Y lo llevan a cabo por decisión personal en el marco de una sociedad individualizada, es decir, en una sociedad que *espera* que cada individuo *elabore* su identidad.

Individualización significa aquí que, en ausencia de cosmovisiones compartidas, patrones de conducta y modelos de socialización tradicionales —ni la familia ni la escuela ni la sociedad portan ni transmiten ya señas de identidad fijas y definitivas—, el proceso de socialización pasa a ser responsabilidad de los individuos que se ven obligados a tomar decisiones, sin guión preestablecido ni libro de instrucciones, y a cargar con las consecuencias de sus elecciones. (Bermejo, 2012, 453)

Si la identidad es una *tarea* que hay que acometer, por más que sea este «un proceso interminable de construcción y reconstrucción del yo» (2012, 453), cualquier intento se convierte en un acto, aunque se trate de un acto del habla. Paradójicamente, Recalcati señala el desamparo de la época actual, en la que el «culto al Yo» se convierte en una libertad engañosa, porque está «desembarazada de la responsabilidad» (2014, 50). Si el Yo deja de aceptar el deseo del Otro y se considera el creador de sí mismo (el famoso *selfman* del mito económico), la consecuencia es «la cancelación del propio origen, de las propias raíces, de la deuda simbólica en relación con el Otro» (2014, 50). Creerse la premisa de «convertirse en padre de uno mismo» supone el rechazo de «la experiencia misma de la filiación», de «nuestra condición de hijos» (2014, 50) y, por tanto, de la condición de hijos «del lenguaje».

Es en esa liminalidad, en el centro de la paradoja donde el autor-hijo acepta (re)elaborar el deseo del Otro, al mismo tiempo que se va *descubriendo* a sí mismo como sujeto, donde comparte *illusio* con otras muchas manifestaciones autobiográficas, cuyo auge convive con la «deconstrucción» de la noción de autor y, por extensión, con la propia desaparición del sujeto, aquí mismo es donde se sitúan y se desplazan las autonovelas familiares que analizamos en este trabajo.

### 3. Escritura y cuerpo

Después de relatar la muerte de su padre y su propio afrontamiento de la pérdida mientras vacía la casa paterna, Paul Auster interrumpe su relato en *La invención de la soledad* (justo después de narrar cómo ha encontrado una misteriosa fotografía de él) para volver al sí mismo y hablarnos de una herida. El autor estadounidense podría estar describiendo una herida metafórica o una herida *física*, que se abre, como un surco de costra tierna en un pliegue de la piel al realizar de nuevo un movimiento indispensable para determinada actividad, en este caso, la actividad sustancial al propio autor-narrador: escribir. En esta narración herida, mano (cuerpo) y escritura forman la misma entidad, forman parte del mismo proceso.

Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta. En ocasiones he sentido su dolor concentrado en mi mano derecha, como si sufriera un desgarramiento cada vez que levanto la pluma y la presiono contra el papel. En lugar de enterrar a mi padre, estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes. No sólo lo veo como fue, sino como es, como será; y todos los días está aquí, invadiendo mis pensamientos, metiéndose en mí a hurtadillas y de improviso. Bajo tierra, en su ataúd, su cuerpo sigue intacto y sus uñas y su pelo continúan creciendo. Tengo la sensación de que para comprender algo debo penetrar en esa imagen de oscuridad, de que debo entrar en la absoluta oscuridad de la tierra. (Auster, 1990, 17)

Sin embargo, también advertimos que el foco no está puesto en la herida ni en su posterior cicatriz, sino en el *haciendo* del acto de escritura. Para Auster, tal y como lo enuncia aquí, escribir iba a ser un acto de curación, pero la herida emocional ha traspasado el papel y ahora está presente como herida *física*. El autor descubre así lo que trataremos de esbozar en este capítulo: la escritura *del* padre es una práctica de memoria que *lo mantiene vivo* porque le otorga una narrativa (*como fue, como es, como será*) y, al mismo tiempo, es una práctica de identidad que el autor-narrador decide desarrollar desde su corporalidad (*en lugar de enterrar; debo penetrar*) con una finalidad primordial: *comprender algo*. Podríamos decir que el desgarramiento físico/emocional del que habla es la distancia entre dos sujetos (padre e hijo) y entre el sujeto y el sí mismo, que se pone de manifiesto inexorablemente al *hacer* con el otro o hacia el otro (*enterrar/mantener vivo*) y al *actuar*, al *representar* los movimientos manuales aprendidos que constituyen el acto de escribir.

Durante el siglo XX, en el marco de la crisis de los proyectos nacionales y del derrumbe de los metarrelatos que sostenían las instituciones tradicionales, incluido, como anunciaba Steiner, el del contrato entre palabra (como dadora de valores y de sentido) y mundo, la subjetividad (o las subjetividades) se sitúan en el primer plano de la discusión filosófica. Como asegura el investigador Óscar Cornago, «a través del Estado no solo se pensaba una forma de administración del espacio público, sino también la propia subjetividad enfrentada a ese espacio» (Cornago en Reinstädler, 2011, 42). El cuerpo y la corporalidad, que habían sido los grandes olvidados de la filosofía, se sitúan en el centro del debate y se convierten en espacio subjetivo, productor y reproductor de subjetividad(es).

Dado que la crisis de las legitimidades volvió problemática la relación con el mundo, el actor busca sus marcas a tientas y se esfuerza por producir un sentimiento de identidad más propicio. De algún modo, tropieza con el encierro físico del que él mismo es objeto. En cuanto se separa de los otros y del mundo le presta una atención redoblada al cuerpo. Dado que el cuerpo es el lugar del corte, de la diferencia individual, se supone que tiene el privilegio de la reconciliación posible. Se busca el secreto perdido del cuerpo; convertirlo ya no en el lugar de la exclusión, sino en el de la inclusión, que no sea más el interruptor que distingue al individuo, lo separa de los otros, sino la conexión con los otros. (Le Breton, 2002, 11)

En las últimas décadas del siglo XX, se produce, desde casi todos los ámbitos de la sociedad, un interés por la relación entre el cuerpo y el mundo; en este sentido, el feminismo, pero también el arte, la *performance* o el *body-art*, prácticas extendidas como el deporte, la modificación corporal, el yoga o los dispositivos tecnológicos y un largo etcétera, dan cuenta de este cambio de rumbo de las sociedades: «Lo que el hombre [y la mujer]<sup>17</sup> pone[n] en juego en el terreno de lo físico se origina en un conjunto de sistemas simbólicos. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva» (Le Breton, 2002, 7-8). En los años 70, Foucault acuña el término «biopolítica», inicialmente encuadrado en el *hacer vivir y dejar morir*, que define desde el «biopoder», una nueva tecnología del poder que «trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar» (Foucault, 2000, 220).

17 El masculino genérico en singular «el hombre» para referirse al ser humano del que Le Breton hace uso y abuso en *La sociología del cuerpo* responde a una visión androcéntrica del mundo que, especialmente en el caso del tema referido (el cuerpo), nos parece de mucha importancia señalar y corregir, por su inoperancia como marcador neutro.

Para Agamben, que incorpora el término a su propia concepción del sujeto, la biopolítica lleva operando desde la Antigüedad, solo que el *ser vivo* que es el ser humano en primera instancia se convierte en sujeto al mismo tiempo que se instauran las democracias modernas: «el hombre en su condición de viviente ya no se presenta como *objeto*, sino como *sujeto* del poder político» (1998, 19).

Así pues, si hay algo que caracterice a la democracia moderna con respecto a la clásica, es que se presenta desde el principio como una reivindicación y una liberación de la *zoé*, es que trata constantemente de transformar la nuda vida misma en una forma de vida y de encontrar, por así decirlo, el *bíos* de la *zoé*. (Agamben, 1998, 19)

Estas dos formas griegas de decir «vida» (*bíos/zoé*) contienen una diferencia fundamental: mientras que la *zoé* correspondía a la vida *viviente*, es decir, a la vida meramente animal, el *bíos* correspondía al animal político, a la vida dentro de la vida política. Para Agamben, durante siglos la vida en la polis, el *bíos*, representa la vida sobre la que se ejerce la política, porque ha dejado de ser *zoé*, no-sujeto, si se quiere, pura naturaleza. O, como ocurría en la antigua Roma, *homo sacer*: una figura del derecho que permanecía fuera del orden jurídico precisamente porque cualquiera podía matarlo sin consecuencia alguna.

La pareja categorial fundamental de la política occidental no es la de amigo-enemigo, sino la de nuda vida-existencia política, *zoé-bíos*, exclusión-inclusión. Hay política porque el hombre es el ser vivo que, en el lenguaje, separa la propia nuda vida y la opone a sí mismo, y, al mismo tiempo, se mantiene en relación con ella en una exclusión inclusiva. (1998, 18)

Lo que ocurre con la Modernidad (de lo que dan cuenta las dictaduras y, en especial, el nazismo) es el control del Estado de la *nuda vida*, es decir, la inclusión de la *zoé* en el ámbito político. Vivir, como dice Cornago, es entonces dar testimonio de la supervivencia:

Los grupos humanos, sin un discurso social que les preste una identidad, un relato, una historia, se hacen visibles de forma especialmente física, dejando ver lo que Agamben (1998) llama la «nuda vida», la vida en bruto puesta al descubierto una vez más a lo largo de la historia, la vida como testimonio de una supervivencia. (Cornago, en Reinstädler, 2011, 48)

La asociación entre *zoé* y *bíos* y voz y lenguaje queda manifestada por Agamben: del mismo modo que el ser viviente ha dejado fuera la *zoé* para poder vivir en la polis, también la voz la debe suprimir y conservarla para él (Agamben, 1998, 17). Al igual que el resto de los

metarrelatos, también lo literario sufre un declive que «se hace coincidir con el declive de Occidente. Como todo mito, el mito de la palabra también es un mito sobre los orígenes» (Cornago, en Reinstädler, 2011, 52). Si recordamos la frase de Adorno, después de Auschwitz, el verbo, que no puede hacerse carne, carece de toda operatividad para describir la fractura en la realidad, se ha quedado vacío.

La política, en la ejecución de la tarea metafísica que la ha conducido a asumir cada vez más la forma de una biopolítica, no ha logrado construir la articulación entre *zoé* y *bíos*, entre voz y lenguaje, que habría debido soldar la fractura. La nuda vida queda apresada en tal fractura en la forma de la excepción, es decir de algo que sólo es incluido por medio de una exclusión. (Agamben, 1998, 21)

Y esa fractura no podía soldarse porque se volvería contra sí misma: la literatura no puede dar cuenta del corte si su aspiración es volver a ser mecanismo de Historia. Debe aspirar a ser corte, a ser fractura y desde la misma herida, como en el pasaje de Auster, comenzar a *decir* para *comprender*. Como sintetiza Cornago en este párrafo:

Lo que corresponde, según Agamben, es deshacer las articulaciones, romper los puentes sobre los que se construyen los relatos que han entrelazado dentro de un *continuum* derecho y vida, literatura y cuerpo, como dispositivos que terminan ocultando lo que excluyen, el derecho a la vida o las razones del cuerpo; liberar la palabra, al igual que la política, según la propuesta de Badiou (2007: 13), «de la tiranía de la historia, para restituirla al acontecimiento», pensarla como un lugar de corte, como quería también Goytisolo, que entra y sale de la historia para poder rescatarla desde un presente, desde un devenir cuerpo vivo, performativo y espacial, y no sobre la asunción de un poder heredado. (Cornago, en Reinstädler, 2011, 53)

El ser que escribe abandona una noción de sujeto cartesiano, deviene. Como dice Deleuze, «escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de la Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido» (Deleuze, 1996, 11). No se puede pretender alcanzar una verdad a través de la escritura, no se puede escribir ya el pasado como si fuera una completud aprehensible, «devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...)» (Deleuze, 1996, 11). Si hablamos de los pasados traumáticos, no poder *representar* no debería considerarse un fracaso. Como asegura Quílez Esteve en relación a trabajos artísticos relacionados con la posmemoria, «la mayor parte de las narrativas trabajan la memoria como un problema» (2014, 73), pero los autores que hablan de sus padres y de las experiencias de sus padres no

buscan la completud, sino el *haciendo*:

lo que se persigue es dejar patente la enorme dificultad para evocarlos [el pasado] y para representar todo lo que allí aconteció. En este sentido, es el fracaso y el reconocimiento que estos autores hacen del mismo, el motor que impulsa, vertebrando y deja abiertos (a múltiples interpretaciones, pero también a nuevos retos) todos estos proyectos. (Quílez, 2014, 73)

No existe ya la dualidad entre el éxito y el fracaso del relato, existe el *haciendo*, que constituye ya un triunfo en la subjetividad del autor desde el mismo momento en que comienza a escribir. Para Ricoeur, la metáfora de la narración, es decir, la *mimesis* de Aristóteles, no se corresponde solo a lo temporal: «las tramas que configuran y transfiguran el campo práctico engloban no sólo el obrar, sino también el *padecer*; por lo tanto, también los personajes en cuanto agentes y en cuanto *víctimas*» (Ricoeur, 2004, 34). ¿Cómo se lleva a cabo una narración del *padecer*? ¿Escribe el escritor *cuerpo*? ¿Escribe *dolor*? ¿Escribe *silencio*? ¿No es el cuerpo del padre/de la madre ese cadáver cuyas *uñas y pelo continúan creciendo*? ¿No es lo corporal, como dice Julia Kristeva, lo que abre un abismo entre los cuerpos, entre las representaciones: «Ninguna identidad se mantiene en pie» (Kristeva, 1987, 225)?

Una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre. Está después ese otro abismo que se abre entre el cuerpo y lo que ha sido su interior: está el abismo entre la madre y el hijo. ¿Qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo, y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es un otro inaccesible? Mi cuerpo y... él. Ninguna relación. Nada que ver. Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que *su* personalidad se haya convertido en mi oponente: el hijo, *él* o *ella*, es irremediablemente otro. (Kristeva, 1987, 225-226)

La noción de cuerpo entre madre e hijo, efectivamente, –cuerpo que fue compartido durante un tiempo–, representa con más transparencia ese abismo insalvable entre identidades que *cuelgan*, que no están en pie, mientras que la rememoración del hijo o la hija hacia la madre siempre permanece mediada, metafórica, incompleta:

Cabeza reclinada, nuca relajada, piel-sangre-nervios calentados, fuente luminosa: corriente de cabellos de ébano, de néctar, smooth darkness through her fingers, miel reluciente bajo las alas de las abejas, sparkling firs burning bright..., seda, mercurio, cobre dúctil: luz congelada calentada bajo los dedos. Melena de animal: ardilla, caballo y la dicha de una cabeza sin rostro, narciso del tacto sin ojos, la



mirada fundida en músculos, pelos, colores pesados, lisos, apacibles. Mamá: anamnesis. (Kristeva, 1987, 213-214)

Tradicionalmente, el vínculo con los padres era menos inmediato, menos *material*, si se quiere. No en todas las culturas ocurre lo mismo; de hecho, es en Occidente donde el principio materno «se naturaliza» mientras que el paterno «se eleva a la categoría de principio espiritual» (Tubert, 1997, 32). Para salvar la simetría, Aristóteles defendió la idea de que el esperma (como materia) no era necesario en la reproducción y que, por tanto, el padre aporta «el alma, el movimiento y la forma, que corresponden al principio masculino» (Tubert, 1997, 33). Posteriormente, esta relación se desvió y, más concretamente, desplazó a la madre. Con el cristianismo y la unión matrimonial, se defiende en Occidente la concepción *monogenética*: «en tanto que la maternidad significaba nutrir y dar a luz, la paternidad correspondía al acto de engendrar, es decir, su papel era primario, esencial, creativo» (Tubert, 1997, 36). De esta manera, su función en la tierra era *parecida* a la de Dios al crear el mundo.

En razón de la alianza estructural y simbólica entre Dios y los hombres, éstos comparten su poder, de modo que su preeminencia parece ser algo natural. Al mismo tiempo, se establece una asociación estructural y simbólica entre las mujeres y la tierra, como materia utilizable para las creaciones de los hombres. En el orden patriarcal, en conclusión, la articulación simbólica y sistémica entre las ideas acerca de la concepción y la concepción de la divinidad conduce inexorablemente a la glorificación del padre. (Tubert, 1997, 38)

De hecho, las voces «padre» y «madre» no son simétricas. *Pater* «no designa al padre físico, sino que se impone en el empleo mitológico y llega a ser la calificación del dios supremo de los indoeuropeos» (Tubert, 1997, 40); *pater* proviene de *Júpiter* y, en concreto de la fórmula «*djeu pater*» que significa «Cielo padre» (1997, 40). El uso de este término remite, por tanto, «a la representación de un padre universal» (1997, 40). Si «padre» en la mitología antigua es «cielo-padre», *mater* es «tierra-madre». De *pater* se derivan palabras como el adjetivo *patrius* (que no tiene correlación femenina), *patria* («la *potestas* –dice Tubert– es exclusivamente *patria*; en realidad, no hay ninguna autoridad ni posesión que pertenezca en propiedad a la madre», 1997, 42), *patricius*; mientras que de *mater* se deriva *maternus*, «de la misma materia que la madre» (1997, 43).

Sea de la manera en la que es en las distintas culturas, la estructura «familia» aparece en todas las sociedades humanas<sup>18</sup> y «el parentesco es, en primer lugar, –como señalaba

18 Para un mayor estudio de la familia desde un punto de vista antropológico y sociológico véase Lewis

Zonabend— un vocabulario, esas primeras palabras que todos los niños aprenden y que sirven para designar a las personas incluidas en la categoría de “pariente” o para dirigirse a ellas» (en Burguière, 1988, 24). En sentido inverso, tal y como lo entendemos, recibir un nombre, ser nombrado, es entrar en la estructura simbólica paterna.

El nombre es el testimonio visible de la identidad del que lo lleva a través de los tiempos y de los espacios sociales, el fundamento de la unidad de sus manifestaciones sucesivas y de la posibilidad socialmente reconocida de totalizar esas manifestaciones en registros oficiales, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, registro de antecedentes penales, necrología o biografía que constituyen la vida en su totalidad zanjada por el veredicto dictado sobre un balance provisional o definitivo. (Bourdieu, 2011, 125)

Entre esas manifestaciones, está también la escritura, como «elemento totémico de la personalidad: fama, retrato, autoría, persona» (Matamoro, 2010, 19). Precisamente *persona*, como explica Agamben en *Desnudez*, «significa en el origen “máscara”, y es a través de la máscara que el individuo adquiere un rol y una identificación social» (2011, 67). En este caso, en la antigua Roma, «cada individuo era identificado por un nombre que expresaba su pertenencia a una *gens*, a una estirpe, pero esta estaba, a su vez, definida por la máscara de cera del antepasado que toda familia patricia custodiaba en el atrio de su propia casa» (2011, 67). De este modo, el esclavo no *tenía* persona, lo que propició que el término acabara asimilándose como la «capacidad jurídica» del hombre libre (2011, 67), significado que hoy se ha desviado hacia el de «reconocimiento». Adquirir una «personalidad» o ser un «personaje» es ser reconocido por los otros, no ser nunca reconocido es perder la «identidad personal».

Aunque las sociedades pasaron de un reconocimiento *social* mediado por la *máscara* a uno basado en la biología (métodos antropométricos, huellas dactilares, etcétera), la firma se mantuvo como ese estadio intermedio entre máscara y cuerpo. La firma, como señala Matamoro, evoluciona entre el siglo VI y el XVI, justo «cuando se desarrolla la categoría de individuo moderno» (2010, 18). En ese sentido, firmar es dejar una marca del cuerpo en el papel:

El cuerpo deja su huella, del gesto se pasa a la escritura. Se conforma un régimen de la identidad personal, aquello por lo cual los demás nos reconocen, nos vuelven a conocer. El uno mismo permanece porque se repite. Hay un dominio de sí

mismo, del cuerpo propio, de la mano propia que escribe y suscribe. El sujeto queda inscrito aunque esté ausente. (Matamoro, 2010, 18-19)

Pero el nombre también puede ser una máscara si se utiliza un seudónimo —«reverso y afirmación del nombre propio», dice Matamoro— o si se traduce, como sucedía en la Edad Media. El «nombre falso» indica que existe un «nombre auténtico», pero también puede indicar que «no hay nombres auténticos y toda nominación es meramente convencional» porque la persona real no tiene un «nombre exacto» o porque «no hay personas “reales” en el Gran Teatro del Mundo» (Matamoro, 2010, 19).

Si se escribe bajo seudónimo, según dice este autor, se niega «el origen, la procedencia, el ancestro. El seudónimo tacha la familia y borrona sus connotaciones: patria, tribu, historia» (2010, 20), precisamente porque «nombrar es cargar al sujeto con una historia que desconoce y que se pasará la vida averiguando» (2010, 18). Por lo tanto, no siempre es un «designador rígido» que decía Saul Kripke; el nombre puede ser una carga, una herencia punible y su ocultación lo convierte en ilegible, como una máscara que oculta el rostro. O, si se reafirma en su nombre, se asume el castigo o la carga, que solo puede subvertirse mediante la escritura. Como recuerda Recalcati citando a Goethe: «Lo que has heredado de tus padres, reconquistalo si quieres poseerlo realmente» (2014, 132).

Para heredar algo del Otro, para ser realmente un heredero, no es suficiente con recibir pasivamente un legado ya constituido, sino que es necesario un movimiento subjetivo de recuperación, de subjetivación de la deuda. Sin este movimiento de recuperación del pasado que nos constituye, sin este doble momento en el que tenemos que hacer nuestro lo que ya era nuestro, donde tenemos que repetir exactamente lo que nos ha constituido, no se produce ninguna experiencia subjetiva de la herencia. (Recalcati, 2014, 132)

Y lo que se hereda, por encima de la biología o de la sangre, es el lenguaje:

No somos más que el conjunto estratificado de todas las huellas, las impresiones, las palabras, los significantes que, procedentes del Otro, nos han formado. No podemos hablar de nosotros mismos sin hablar de los Otros, de todos los Otros que han determinado, fabricado, producido, marcado, plasmado nuestra vida. Somos nuestra palabra, pero nuestra palabra no existiría si no se hubiera formado a través de la palabra de los otros que nos han hablado. (Recalcati, 2014, 134-135)

Al escribir sobre la propia familia, el autor *recupera*, pero también se *reconstituye*; no es un acto pasivo de heredar, sino un *movimiento*, *hexis* corporal, en términos bourdieuanos. Si lo

que viene del padre, como señala Recalcati, es solo «mierda» –como en el caso de la autonovela *Patrimonio* de Philip Roth, que luego analizaremos–, «sobre esa misma mierda hemos de realizar de una vez por todas nuestro trabajo de herederos como trabajo “secreto” de limpieza, de relación con lo que viene del padre, de terapia imposible de llevar a cabo» (2014, 134). No hablamos de una *limpieza* metafórica: no se escribe sobre la propia familia para *limpiar* la imagen o el nombre, se escribe porque se ha limpiado el cuerpo o porque no se sabe cómo limpiarlo, porque se ha recibido una herencia simbólica que solo se puede atravesar (como se atraviesa el duelo) a partir o a través del cuerpo.

Al escribir sobre el pasado familiar, el autor o la autora no está elaborando un archivo o cristalizando una historia en torno a una nostalgia monumental, no se trata de una tendencia literaria neorromántica, sino de un gesto, de un *movimiento* del heredar:

Las raíces no sellan la identidad, sino que debe ser retomada una y otra vez por un movimiento de errancia. Por tal razón, ni siquiera la memoria puede agotar jamás la herencia; hace falta un recuerdo del pasado, pero sólo para alcanzar, en su apogeo, un punto del olvido que haga posible el acto inédito y singular capaz de introducir nuevos significantes. (Recalcati, 2014, 141)

El propio Recalcati, al final de su ensayo sobre la figura de Telémaco, confiesa haber sufrido la ausencia del padre durante su infancia y que escribir le ha servido para liberarse «del tormento reivindicativo» y descubrir «en esa ausencia una cuestión de estructura» (2014, 159). Para el psicoanalista, «la herencia no es nunca herencia de sangre, no es consolidación de una identidad sólida: lo que se hereda es siempre *un testimonio*» (2014, 160), pero no como intención, sino como «un acontecimiento que podemos reconstruir de verdad sólo retrospectivamente» (2014, 161). El testimonio no es (o no tiene que ser) un relato elaborado, una «novela familiar», es algo que se «encarna»: «Hay testimonio donde quiera que haya un encuentro con una encarnación de la Ley del deseo» (2014, 155).

Es posible, no obstante, como hemos visto en el capítulo anterior, que una ruptura en el curso de la vida –que un trauma, recordemos, «una herida duradera en el tejido vivo»– provoque una fractura o una interferencia en esa transmisión del deseo. Siempre se hereda, incluso cuando se hereda un cadáver; también a través del silencio o del vacío se vislumbra la pérdida de lo simbólico, un deseo, aunque sea este su rotura.

Para ser soportables, los procesos vividos por el sujeto en su carne deben tener, en el sentimiento que aquél elabora, una forma y un sentido: cuando éstos quedan deshechos por la irrupción de lo insólito, del sufrimiento, de lo intolerable, hay que abrirles un camino. (Le Breton, 1999, 77)

El escritor-hijo, desde su carencia de herencia interrumpida, desde la fractura de la palabra misma, todavía tiene cuerpo, todavía puede «abrir un camino». Es él o ella no quien pone las palabras que faltan, sino quien, al poner en juego su cuerpo, otorga un marco simbólico a sus padres/familiares para que puedan asimilar el dolor y, en el acto de hacerlo, no solamente se evidencia una asimilación simbólica, sino que ese mismo marco de referencia le sirve para abrir un camino a la elaboración de su propio dolor. En ese *acto* se encuentra la honestidad del testimonio, porque no es el nombre —como reconocimiento— lo único que pone en juego este escritor, sino su propio cuerpo, porque la palabra solo puede ya ser solo *cuerpo*, acto, movimiento o devenir en la escritura misma.

El dolor en sí es un fracaso del lenguaje, como recuerda Le Breton: «Ante su amenaza, el rompimiento de la unidad de la existencia provoca la fragmentación del lenguaje. Suscita el grito, la queja, el gemido, los lloros o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento; quiebra la voz y la vuelve desconocida» (1999, 43). El cuerpo siempre es poroso al dolor, ya sea, como dice el autor, a través del grito o a través del silencio: «El dolor no se deja aprisionar en la carne, implica un ser humano sufriente, y recuerda que las modalidades físicas de la relación de las personas con el mundo adquieren cuerpo en el seno de la relaciones sociales, el decir, en el centro de la dimensión simbólica» (Le Breton, 1999, 68-69).

Que el hijo o la hija escriba sobre el dolor parental no afectará directamente a la *recuperación*, incluso aunque el protagonista del relato todavía viva; quizá el impacto sea solo un efecto placebo, entendido este como acción que modifique el significado del dolor en el terreno simbólico.

La acción simbólica restablece el poder del individuo sobre sí mismo. Por el contrario, unos triviales dolores de vientre se vuelven terroríficos cuando el paciente recuerda de pronto que para un familiar suyo dicho síntoma fue el prelude de un diagnóstico de cáncer. El dolor es una caja de resonancia de significaciones sociales y personales. La eficacia simbólica que la medicina llama placebo es una palanca terapéutica que opera en el centro del vínculo social. (Le Breton, 1999, 90)

Pero ni el cuerpo en dolor ni el cuerpo como encarnación de la palabra, de un modo de hablar, de un modo de representar, pueden entenderse de forma directa o transparente, son en todo caso una construcción simbólica, algo que, aventuramos, debe *leerse* o *hacerse*. Ambas instancias, cuerpo y habla, «se superponen en un sistema y no pueden estudiarse aisladamente» (Le Breton, 2002, 49).

El cuerpo no existe en el estado natural, siempre está inserto en la trama del sentido, inclusive en sus manifestaciones aparentes de rebelión, cuando se establece provisoriamente una ruptura en la transparencia de la relación física con el mundo del actor (dolor, enfermedad, comportamiento no habitual, etc.). (Le Breton, 2002, 33)

Si se narra el cuerpo, que parece ser lo más íntimo, lo más pegado al sujeto, en fin, el sujeto mismo, se acaba narrando el modo de relacionarse con una misma o con uno mismo, con el entorno y con las representaciones que se hacen de todo ello:

Las representaciones del cuerpo son una función de las representaciones de la persona. Al enunciar lo que hace el hombre, sus límites, sus relaciones con la naturaleza o con los otros, se dice algo de su carne. Las representaciones de la persona y las del cuerpo, corolario de aquellas, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas. El cuerpo parece ser algo evidente pero, finalmente, no hay nada menos difícil de penetrar que él. El cuerpo está construido socialmente, tanto en lo que se pone en juego en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el hombre [y la mujer] a [quienes] encarna. (Le Breton, 2002, 27)

Tanto si se describe un cuerpo como si se narran sus acciones se está hablando de cómo funciona ese sujeto con su entorno, cómo se *construye* ese sujeto, por más que el significante *cuerpo* sea «una ficción», como dice Le Breton, pero es «una ficción culturalmente operante, viva» (2002, 33). El hijo no imagina ni representa, sino que *reconstruye* la imagen de su antecesor de la manera en la que lo recuerda o en la que otros lo recuerdan y en esa escritura de lo físico o de lo escatológico –como descomposición o como excremento– habla de *quién* era ese padre o esa madre, pero habla de sí mismo en un movimiento corporal, en un movimiento metafórico y físico al mismo tiempo:

Es imposible interpretar correctamente los ritos que apelan a los excrementos, a la leche materna, a la saliva, etc., si se ignora que el cuerpo es un símbolo de la

sociedad y que el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social. El cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales. (Le Breton, 2002, 73)

No existe una *identidad* natural o primigenia, del mismo modo que no existe una palabra que tenga un significado «originario», es lo que José Luis Pardo llama la *falacia de identidad*: pensar que el «hombre se tiene a sí mismo», es decir, confundir «la intimidad con la identidad (o con la “naturaleza humana”)» (Pardo, 2013, 37) y, al mismo tiempo, pensar que «toda palabra o toda frase tiene siempre un significado originario, natural, recto, y que por tanto todos los posibles significados divergentes son desviaciones de esa “ley natural”» (2013, 38). Del mismo modo que el escritor sabe que no puede ofrecer un relato completo, ni siquiera en muchos casos temporal, narrativo, también usa el lenguaje conociendo su *intimidad*, es decir, el «sentido» que acompaña al «significado», la «connotación», la «contraseña», el «temblor» y la «pasión perlocutoria» del «acto ilocutorio» (Pardo, 2013, 122).

La intimidad de las palabras, es decir, «*el contenido no informativo del lenguaje*» (2013, 122) viene dado precisamente por el *movimiento*, por la acción de la voz: «esta espesura o vida íntima sólo la tienen las palabras desde el momento en que son dichas» (2013, 57), si solo fueran abstracciones, dice Pardo, si nadie las pronunciase, las palabras «no tendrían más que denotación y ninguna connotación» (2013, 57). La intimidad del lenguaje usado en la autonovela familiar no solo procede de «la acumulación de sentido» del lenguaje mismo al ser pronunciado, sino también de un modo *familiar* de usarse. Cuando Pardo habla de que esta intimidad, de que esta acumulación de sentido les viene a las palabras «de donde les viene su resonancia, es decir, de todas las veces que han sonado, de todas las voces por las que han sido dichas (o desdichas)» (2013, 122), pasa por alto el hecho de que dentro del entorno cercano hay palabras que se dicen mucho más o que *dicen* otros significados.

Toda palabra lleva en su ser la marca ilegible de la intimidad, el modo en que les sonó y les supo a quienes la dijeron, y el modo en que le suena y le sabe a quien hoy la dice, su voz; y, evidentemente, esta marca sólo puede ser implícita: yo nunca sabré cómo le sonó a otro esta palabra que yo ahora digo, ni siquiera sé cómo le suena a aquel a quien se la digo, pero saboreo ese no-saber (sé de él) en el gusto que la palabra deja en mi boca. No siento lo que el otro dijo o lo que el otro siente, siento lo que calló, siento su silencio que nunca podré convertir en significado porque, justamente, es sentido (por mí), un sentido que nunca podré convertir en información porque justamente es sabido (sápido) para mí. Y me lo callo. Lo mantengo en secreto al decir esa palabra, guardo ese secreto cada vez

que hablo. Es, por tanto, un *secreto a voces*, porque mi voz lo comunica cada vez que suena, porque es el secreto que comparten (que guardan juntos) todos los que tienen voz (es decir, animalidad específicamente humana), tengan o no tengan, en la ciudad, voto. No es que el otro nunca pueda estar seguro de lo que yo quiero decir, es que ni siquiera yo puedo estarlo de todo lo que quieren decir –e implícitamente dicen– las palabras que me oigo pronunciar. Uno nunca está seguro con las palabras, precisamente porque transmiten intimidad, porque la contagian. (Pardo, 2013, 124-125)

Entendemos, por tanto, que hay cierta intimidad compartida, no porque la voz pueda compartirse, sino porque la palabra transmite lo que otros dijeron o callaron y porque la palabra produce efectos en los otros, hay, como decíamos antes, «pasión perlocutoria», una contraseña que es desvelada dentro del propio cuestionamiento de la manera de decir o de lo que pueden las palabras, de lo que puede el propio cuerpo.

Al igual que ya no puede hablarse de un texto libre de intertextos, una especie de «Texto Alfa» no informado ni mediatizado por otros textos o discursos, tampoco podría pensarse en un cuerpo «natural» previo o ajeno a los discursos culturales e ideológicos que nos ayudan a percibirlo. (Sánchez-Palencia en Almagro, 2011, 284)

«Quien escribe tiene un cuerpo y persigue un fantasma», dice Matamoro (2010, 20); escribir es tomar la palabra, ocupar un espacio en el universo simbólico del otro, en definitiva, «la actividad lingüística, considerada en su conjunto, no es producción (*poiesis*), ni cognición (*episteme*), sino acción (*praxis*)» (Virno, 2005, 43). De hecho, las semejanzas entre cuerpo y lenguaje, entre cuerpo y texto, si se quiere, son innumerables: para Steiner, «los signos de puntuación no son más que una pausa para respirar» (1991, 72).

Sin ir más lejos, el cuerpo es inseparable del lenguaje mismo y ambos comparten una retórica que en el habla cotidiana hemos naturalizado pero que sugiere una identificación entre, por ejemplo, las partes de un texto y la anatomía; así, hablamos del encabezamiento, los apéndices, o las notas a pie de página, pero también del cuerpo del texto o del *corpus* literario. Igualmente, nos servimos de las partes del cuerpo para expresar estados emocionales, condiciones o sentimientos que en principio nada tienen que ver con lo somático. (Sánchez-Palencia en Almagro, 2011, 278)

Hablar o escribir es abrir un espacio liminal entre palabra y cuerpo, pero no solo por lo que se dice, sino por el acto mismo de tomar la palabra, de decir en lugar de no decir, de exhibir la voz o el cuerpo «rompiendo el silencio», el hecho de hablar es «la exposición del locutor a los ojos de los demás» (Virno, 2005, 60).



Para detener la oscilación y aliviar las dificultades, conviene volver a mezclar las cartas e iniciar una nueva partida. La praxis lingüística elude la alternativa entre «interno» y «externo», inescrutable representación mental y sólida realidad objetiva. Configura, ante todo, aquella zona intermedia preliminar, de la que manan ambas polaridades. (...) Baste con pensar en la voz: emitida en el ambiente como parte del cuerpo, retorna luego al cuerpo como parte del ambiente. La acción verbal es, al mismo tiempo, llamativa e íntima; expuesta a los ojos de los demás es, sin embargo, inseparable de la persona contingente de aquel que la realiza. (Virno, 2005, 49)

Hagamos ahora un breve excursus sobre la relación entre los actos del habla y el acto de tomar la palabra. Frente a los «actos *performativos*» o «realizativos» de J. L. Austin, Paolo Virno utiliza para designar el acto del lenguaje la denominación «*performativo* absoluto». Para Austin, «una expresión es un realizativo si al emitirla “hacemos una acción”» (Austin, 1990, 154), como puede ser agradecer o perdonar. Para Virno, estos actos utilizan el lenguaje como medio: «Mientras “Te perdono” o “Te ordeno irte” son eventos producidos mediante el lenguaje, “Yo hablo” da lugar, exclusivamente, al *evento del lenguaje*» (Virno, 2005, 67). Al no tener más contenido que el mismo acto de enunciar, «yo hablo» es el enunciado *performativo* absoluto, «no se limita» como los actos *performativos* «a cumplir una acción hablando, sino que menciona al hablar como la acción efectivamente cumplida» (Virno, 2005, 68).

Otro de los rasgos de los actos *performativos* es el carácter corporal del *decir* («Valoriza los rasgos *fisiológicos* de la palabra humana. Hace de la *voz* una determinación conceptual, de la *respiración* un ápice de la lógica», 2005, 71). Para el *performativo* absoluto, la vocalización es, además de una condición necesaria, «también el *resultado* eminente de la acción emprendida» (2005, 72). Aunque Virno no se refiere en ningún caso a un *performativo* correspondiente a «Yo escribo», podemos inferir que tiene en común con aquel que enuncia aquello que cumple y, aunque no se «vocalice», sino que se produzca como signo, el resultado es igualmente producto de la corporalidad de quien lo enuncia. En las autonovelas familiares encontraremos numerosos ejemplos de «Yo escribo» como *performativo* absoluto, aunque insertos en una red mucho más amplia de sentidos y significados.

¿Cuándo estamos dispuestos a darle el mayor relieve al hecho, nada excepcional, de tomar la palabra? ¿Por qué, de cuando en cuando, nos sentimos obligados a dar testimonio acerca de nuestra propia facultad de hablar? ¿Qué acción ritual se cumple con aquel «Yo hablo», que es fundamento y matriz de la ritualidad en

general? Más simplemente: ¿para qué *sirve* el performativo absoluto? (Virno, 2005, 76-77)

Si nos referimos a los títulos del *corpus* de este trabajo, el poder-decir, el poder-escribir o el poder-hablar se abre paso como enunciado y como rito, es una reivindicación de la primera persona como enunciador, pero también como *voz* y *portavoz*, y del verbo como acto que transgrede algún tabú pero que emana directamente de la capacidad del propio autor para decir «escribo», para otorgarse ese espacio de acción.

El performativo absoluto representa y reitera ritualmente episodios cruciales de la antropogénesis. En el curso de cualquier conversación cotidiana banal, permite al locutor *volver sobre sus pasos* bajo el perfil genético, remontando por un momento aquello que hace de él... un locutor. Sobre el plano de la biografía individual, el discurso cuya forma lógica es «decir: “digo”» comporta una incursión en la infancia. O también: delinea una repentina inversión de la marcha en el trayecto completado por la ontogénesis. (Virno, 2005, 78)

La escritura, ese espacio entre el lenguaje y el estilo, como defendía Barthes, se debate entre la lengua, es decir, «el área de una acción, la definición y la espera de un posible» (Barthes, 2003, 17), y el estilo, es decir, «imágenes, elocución, léxico [que] nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte» (2003, 18).

Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. (Barthes, 2003, 20)

No existe el «grado cero», es decir, el grado neutro o amodal de la escritura o es «un callejón sin salida», como dice Barthes, porque cuando intenta alcanzarse un «no-estilo» se comprende que no es posible «un lenguaje universal fuera de una universalidad concreta» (2003, 64). Si en los clásicos, como afirma Barthes, «la desaparición de la persona biológica testimonia la instalación del hombre esencial» y en la novela moderna, «la invasión del “él” es una conquista progresiva contra la sombra espesa del “yo” existencial» (Barthes, 2003, 34), en el caso de las autonovelas familiares, la alternancia de la tercera persona como referencia extratextual y, al mismo tiempo, como significante de la propia identidad, y de la primera persona, como correspondencia autobiográfica, da cuenta de la ausencia de esencia del sujeto. Hay más bien búsqueda y desvío: solo a través del «él»/«ella» puede el autor tratar

de completar una biografía *incompletable*, tratar, en todo caso, de designar qué ausencias o qué silencios marcan el yo, ya inaprensible en la posmodernidad, que en cualquier caso sigue dejando sus huellas en la escritura.

Una mañana me levanté y pensé que debía escribir, que tenía que atarme a la silla, y que debía continuar buscando, incluso con la certidumbre de no encontrar nunca respuestas. El libro, quizá, no sería otra cosa que eso, el relato de esta búsqueda, contendría en sí mismo su propia génesis, sus vagabundeos narrativos, sus tentativas inacabadas. Pero sería ese impulso titubeante e inacabado de mí hacia ella. (De Vigan, 2012, posición 360 y ss.)

¿Qué es lo que busca la autora a través de la escritura? ¿No busca quizá la propia escritura de la búsqueda? Hemos hablado anteriormente de dos clases de búsqueda: la búsqueda identitaria (quién era o quién es este o aquel familiar y, por tanto o como resultado, quién soy yo) y la búsqueda como rememoración, como *anamnesis*. «Identidad», en este sentido, no es algo fijo (la Modernidad destruyó esa opción), como tampoco lo es la memoria, sino que se parece más a la identidad narrativa de la que hablaba Ricoeur, es decir, una categoría de la práctica (1996, 997), cuya cohesión la da el movimiento, la posición de quien es lector y escritor al mismo tiempo, «refigurado por todas las historias que se cuenta sobre sí» y encontrándose, aunque sea temporalmente, en el texto que uno mismo produce y es (1999, 24).

Las manifestaciones de la memoria, por su parte, remiten al hábito, a través de dos prácticas sociales y corporales: la práctica de la incorporación y la práctica de la inscripción (Connerton, 1996, 72-73). La primera se refiere a las posturas, los gestos, los saludos, que aprendemos socialmente y que se transmiten solo cuando el cuerpo está presente, mientras que la segunda necesita de tecnologías de todo tipo para poder efectuarse y transmitir la información (fotografías, ordenadores, grabadoras o el alfabeto), pero también está necesariamente «acompañada de su movimiento muscular» (1996, 77). La literatura, como práctica, se encuentra por supuesto en esta última categoría (1996, 75).

El cuerpo, parafraseando a Cornago, es el que entra y sale de la historia para resignificarla. Si se deja un testimonio escrito de ese movimiento, lo que se deja por escrito es una práctica de la memoria. Y al contrario, en el acto de rememorar, como identidad narrativa que es, el sujeto escribe.

En sentido estricto, el sujeto no trae al presente un pasado memorable, sino que su objeto es la memoria misma, a cuya elaboración narrativa se aboca, como si se tratara de encontrarse en una memoria antes que de «recuperar» lo pasado. Es así como la actividad de la memoria deviene en una producción onírica. Es precisamente el carácter incierto de la realidad rememorada lo que hace que la subjetividad se encuentre con su propio ejercicio de memoria, antes que con un mundo. La memoria opera entonces como *escritura*. (Rojas, 2015, 236-237)

La escritura produce subjetividades que el cuerpo ejecuta, porque vienen también producidas por el testimonio precedente: en el cuerpo de los padres, en sus gestos familiares, en su idiolecto, en su manera de hablarnos o de mirarnos, en su propia fractura y en su silencio. En estas manifestaciones se repite, como memoria-hábito, lo que nos ha constituido y resuena en en nuestro cuerpo. Se recupera y se produce, al mismo tiempo, aunque solo sea una huella, como señal corporal o narrativa, como si pudiera al final decirse el nombre propio sin estremecerse.

Por último, se escribe también para ser capaz por fin de mirar a los padres a los ojos. Para enfrentar su muerte o para arrullar su espera. Y al ser la escritura ese bisturí que abre un espacio entre palabra y cuerpo, también para mantenerlos *vivos*: solo será posible en el *haciendo*, en el *escribiendo*, porque cuando el relato termine, la escritura ya no podrá sostener ningún cuerpo. El resultado (el libro) no podrá ser padre o madre, porque será palabra muerta, construcción sólida, un final. El hijo ya no podrá ser más hijo porque todas sus prácticas de identidad irán desplegándose en otros ámbitos, ya nunca en el movimiento de la mano al recordar y reconstruir a sus padres ni en el buscarles ni en el llamarles, pero habrá dejado constancia de su *hacer*, de su *devenir*, de su propia subjetividad.

#### 4. Teoría literaria: nueva autobiografía

El objeto de esta investigación, como venimos refiriendo desde el comienzo del marco teórico, es un exponente contemporáneo de la literatura familiar autobiográfica que hemos dado en llamar autonovela familiar. Para determinar si un texto es considerado como tal debemos fijarnos, en primer lugar, en la manera en la que los autores exploran, investigan y narran su historia familiar. Esta puede presentarse de un modo general o estar radicada en un episodio concreto y significativo que forme parte de la «novela familiar» del escritor, pero también puede tratarse de la reconstrucción de un personaje familiar (o varios), habitualmente del entorno más próximo al autor.

Además de tratar un tema familiar y de haber correspondencia entre autor-narrador, existen otros aspectos muy frecuentes que se deben considerar: por una parte, la presencia de distintos géneros dentro del mismo texto, y, por otra, la profusión de pasajes o capítulos de carácter metaliterario que versen sobre el proceso de escritura y de investigación del propio libro. Al tratarse de una historia con algún componente literaturizable (hablamos de secretos o situaciones familiares silenciadas a las que se quiere dar voz u otorgar sentido), el autor o autora se ha visto o se ve afectado por la factualidad de los hechos narrados. Entendemos, por tanto, que el componente autobiográfico es esencial para que se den estas condiciones.

Si nos fijamos en el término «autobiografía», existen dos maneras de entenderlo que han conducido a errores en muchos análisis modernos. Por una parte, nos encontramos con la acepción tradicional –«la historia o narración de la propia vida», podríamos resumir–, que está relacionada con una visión historicista y racional del individuo. Esta acepción proviene del primer género autobiográfico, las memorias, asociadas a un personaje relevante que, al final de su vida, contaba sus hazañas o resarcía sus errores mediante la publicación de toda su trayectoria vital.<sup>19</sup> Esta concepción no sirve para delimitar las manifestaciones autobiográficas modernas (o posmodernas).

En este sentido, entendemos que la autobiografía no es un género literario (o no solo se da como género), sino que es una manifestación de la literatura, una función del género

<sup>19</sup> Las memorias, al mismo tiempo, tienen su origen (así lo glosan autores como Gusdorf o Pozuelo Yvancos) en la confesión cristiana.

narrativo.<sup>20</sup> O, como afirma Bruss, un acto (1991, 71). La narración, entendida ampliamente, puede manifestarse a través de los relatos de ficción o de no ficción, independientemente de los tipos o subgéneros en los que se presente al lector: novela y sus variantes, cuento, crónica, incluso memoria o autobiografía (o autoficción).

Por eso, sería más correcto no tanto hablar de «autobiografía», sino de «lo autobiográfico», es decir, desplazar el sustantivo al adjetivo para definir y delimitar el estudio de un texto. De esta manera nos situamos del lado de teóricos como Terry Eagleton, que muy pertinentemente ha señalado que «ficción y literatura no son sinónimos» (2013, 145), correlación no cuestionada por gran parte de la academia y de la crítica, quienes han privilegiado a la novela como género ficcional durante los últimos dos siglos, lo que ha dejado fuera de este análisis (solapado o directamente apartado por problemático) a lo autobiográfico.

La autobiografía, como han señalado teóricos como Pozuelo Yvancos o Loureiro, ha sido el campo de batalla donde se han intentado dirimir cuestiones filosóficas de orden moderno y posmoderno: el sujeto, el conflicto entre ficción y verdad, la autoría (referencialidad), la narratividad, etcétera (Loureiro, 1991, 3 y Pozuelo, 2006, 19). En este sentido, seguimos un pensamiento menos rígido de los géneros, sin asumir que cada uno de ellos está indefectiblemente unido a una función (ficción/no ficción), porque eso limitaría en gran medida el análisis de una realidad literaria que actualmente ofrece variados ejemplos de hibridez y fragmentación: si la ficción, como función del texto literario, no es ni verdadera ni falsa, como enunciaba Frege,<sup>21</sup> tampoco lo es si ese texto literario está inserto dentro del ámbito de lo autobiográfico, incluso si se define autobiografía en el sentido tradicional como hace Gusdorf:

Una autobiografía no podría ser, pura y simplemente, un proceso verbal de la existencia, un libro de cuentas y un diario de campaña: tal día, a tal hora, fue a tal lugar... Tal tipo de cuentas, aunque fuese minuciosamente exacto, no sería más que una caricatura de la vida real; la precisión rigurosa se correspondería con el

20 Centramos nuestra atención en el género narrativo, pero nada impediría, si hablamos de una función, admitir la presencia de la autobiografía –o de lo autobiográfico– en otros géneros, tanto en poesía como en teatro. De hecho, existen ejemplos de «autonovelas» familiares en distintos géneros literarios, incluso audiovisuales.

21 «En el mito y en la ficción los pensamientos no necesitan tener valor de verdad. Una oración que contiene un nombre propio sin referencia no es ni verdadera ni falsa; el pensamiento que expresa pertenece a la ficción» (Frege, 1998, 184).

engaño más sutil. (...)

La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto, más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes. (Gusdorf, 1991, 15-16)

Si trazamos una línea histórica en el desarrollo teórico de la autobiografía, como establece Loureiro al comienzo de la compilación «La autobiografía y sus problemas teóricos» (1991), encontramos tres etapas distintas correspondientes a las tres partes de la palabra «autobiografía»: la primera es la *bios*, que establece una correlación entre texto e historia y que se corresponde con el paso de la biografía a la autobiografía como relato de las vivencias o como «expresión individual cultural o histórica» (1991, 3); la segunda es la *autos*, que pone el énfasis en la relación entre texto y sujeto, por la «elaboración que hace el escritor de esos hechos en el presente de la escritura» (1991, 3) y por buscar «el conocimiento del Yo, la aprehensión absoluta de la individualidad» (Caballé, 1995, 28); y la tercera etapa corresponde a la *grafé*, donde la relación establecida es entre lenguaje y sujeto, en la que se desconfiaba de que el autor pueda adquirir conocimiento alguno sobre sí a través del texto y se defiende la idea de que «lo autobiográfico no puede ser nunca autosuficiente, ya no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo» (Loureiro, 1991, 7).

En el escenario actual, se mantienen dos corrientes teóricas relacionadas con estas etapas:

- 1) La primera, apoyada por la teoría de autores como Gusdorf, Bruss o Lejeune, que defienden la autobiografía como legítimo testimonio y como documento verídico de realidades históricas y que, «aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía una ficción» (Pozuelo, 2006, 24).
- 2) La segunda, siguiendo la estela de Nietzsche –que categoriza el lenguaje como ficción y las verdades como «ilusiones de las que se ha olvidado que lo son» (1996, 25)–, los que admiten los postulados de la «deconstrucción» de autores como Derrida, Paul de Man o Barthes, quienes defienden que «toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso» (Pozuelo, 2006, 24).

Esta última corriente, que es la que está más extendida hoy en día, desarrolla un problema de difícil solución: si se establece que todo género autobiográfico es ficcional, de igual modo se puede inferir que todo género ficcional es autobiográfico. Al no delimitar el término y anularlo, lo expanden.

Decretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz o, cuando menos, es el resultado de una grave confusión. En mi opinión lo que subyace, en un juicio como éste, es un criterio erróneo, que simplifica más que explica, porque si todo es susceptible de entenderse como ficción, no hay forma humana de reconocer o distinguir ésta, al no disponer de un término de oposición. De ese modo, y por la misma razón, se podría decretar que todo es autobiografía, pues si es imposible establecer comparaciones y distinciones, todo es uno y lo mismo. (Alberca, 2007, 46)

Entre conceptos y categorías, nos encontramos, por lo tanto, con dos disciplinas que luchan por posicionarse en este mapa teórico: la filosofía de la literatura y la teoría literaria. Haremos una aproximación a ambas con la intención de extraer algunas certezas, aunque sean inestables, sobre las autonovelas familiares.

Si entendemos lo autobiográfico como una función, debemos tener en cuenta el **pacto autobiográfico**, la teoría formulada por Philippe Lejeune ya en 1975, que establecía que la posición desde donde estudiar el género debía ser la del lector y no «a partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema)» (Lejeune, 1991, 48). Aunque el teórico entiende la autobiografía del modo tradicional —«relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1991, 48)—, desglosa esta definición en categorías problemáticas y concluye que «para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*» (1991, 48).

Más allá de la primera persona (Lejeune asume que puede usarse igualmente la segunda o la tercera), lo que designa la autobiografía es el nombre propio que aparece en la portada del libro: «en ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, (...), la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito» (1991, 51), responsabilidad que



precisamente Steiner echa de menos cuando acontece la ruptura del contrato entre la palabra y el mundo: «La desconstrucción del “yo” y la autoría separa lo estético de lo ético. ¿Dónde está la responsabilidad? ¿Dónde hemos de situar la respuesta responsable? Esta separación es nítida en las artes y en la cultura de la modernidad occidental (...)» (1991, 127).

Sostener que el texto autobiográfico tiene capacidades extratextuales, es decir, que puede intervenir en la vida o generar «responsabilidades» no implica justificar su capacidad cognoscitiva exclusivamente a través de otras disciplinas.<sup>22</sup> El carácter liminal de la autobiografía genera un espacio de tránsito entre lo externo y la diégesis (y viceversa), es por esto que no puede ni explicarse ni entenderse únicamente a través de la teoría literaria. El escritor autobiográfico ha utilizado mecanismos de ocultación como la novela autobiográfica a fin de evitar consecuencias personales e incluso legales derivadas de sus textos. En sus orígenes, la novela autobiográfica servía de protección «por razones sociales o por prescripción religiosa» (Alberca, 2007, 104), sin embargo, según el teórico, no habría razones para pensar que a día de hoy fuera necesario este recurso para sortear tabús morales, porque vivimos en una sociedad que goza de una absoluta «libertad para hablar y escribir» (2007, 105). Ahora bien, es mucho más común entre las escritoras servirse de fórmulas que tienden a ocultar lo íntimo como la novela autobiográfica cuando se disponen a hablar de sí mismas que entre los escritores. La fórmula sigue vigente porque exponer sus vidas en público supone, de hecho, exponerlas fácticamente.

Para muestra, uno de los ejemplos que usa Alberca, quien no se percata de la gravedad que supone para una mujer contar su vida personal. Se refiere a *La segunda mujer*, novela autobiográfica de Luisa Castro en la que esta cuenta una difícil relación de pareja y posterior ruptura. «La adscripción al género novelístico *únicamente* aspira a evitar los requerimientos judiciales de su ex-marido por posibles calumnias u ofensas personales» (108; cursiva mía), aduce Alberca, quien añade que llamar al libro «novela» «le sirve a la autora de protección frente a las previsibles consecuencias legales» (108). (Gallardo, en prensa)

Cuando nos aproximemos a las autonovelas familiares, veremos en el análisis con mayor precisión cómo en muchos casos el autor o la autora espera hasta que el familiar fallezca para ponerse a escribir (o lo hacen mientras está muriéndose pero espera al fallecimiento para la publicación) —es el caso de Herbert, Soler, Homes, Del Molino, etcétera— o la publicación trae consecuencias graves en el entorno familiar, lo que en pocas ocasiones trascienden a la

22 Loureiro sostiene que Lejeune «se apoya en el derecho» para legitimar precisamente esa capacidad, mientras que otros teóricos lo hacen en «la antropología filosófica», «en las teorías del lenguaje» o en la «psicología». (1991, 5).

vida pública (salvo que impudicamente lo comenten en alguna entrevista) pero que en algunos de los casos analizados hemos conocido de primera mano por los propios autores. Responsabilidad y consecuencias fácticas (sean estas legales o relacionales), por lo tanto, van unidas no solo a la proyección pública de lo autobiográfico, sino a su propio análisis.

El nombre propio, en ese caso, acarrea el crédito o el descrédito de lo que comunique el texto. Mientras que en una novela el texto es el único soporte de la ficción y, como lectores, podemos *abandonarnos* a la lectura sin hacernos mayores cuestionamientos, en el caso de la autobiografía resulta igual de importante el contexto, de modo que es el lector el que, a través del *contrato* o pacto autobiográfico, interpreta el texto y «discrimin[a] su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana» (Alberca, 2007, 66). Para ello, será importante tener en cuenta todos los elementos del paratexto, enumerados por Genette, y que el autor, explícita o implícitamente, parafraseando a Lejeune, «diga que dice la verdad».<sup>23</sup>

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (pues de nada serviría estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos, como los signos, solo tienen sentido por efectos de oposición), y los diferentes tipos de lectura a que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico. (Lejeune, 1991, 61)

El nombre propio, como dice Alberca, «no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social» (2007, 68). Para evitar entrar en la batalla filosófica sobre la determinación de *qué es* la identidad<sup>24</sup> o cómo abordarla, Lejeune desplaza sus criterios al análisis nominal, donde firma y narrador-protagonista coinciden. En este sentido, según el nombre propio, establece Lejeune los criterios para definir el pacto autobiográfico.

a) Si el nombre del autor no coincide con el del personaje (principal o no), estamos ante

23 La frase original en francés viene citada en Alberca, 2007 y reza: «Dans mes cours, je commence toujours par expliquer qu'une autobiographie, ce n'est quand quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit» (Philippe Lejeune, 1975, 234).

24 Recordemos nuevamente la definición dada por Lejeune: «para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la *identidad* del autor, la del narrador y la del personaje» (1991, 48, la cursiva es mía).

un pacto novelesco o no hay pacto.

- b) En caso de que el personaje no tenga nombre, podríamos estar ante una novela, ante una autobiografía o ante una narración ambigua.
- c) Si el nombre del autor y el del personaje coinciden, estamos ante una autobiografía independientemente de en qué lugar del texto aparezca el nombre por primera vez.

Aunque por omisión de otras producciones literarias se suele determinar que el pacto autobiográfico equipara autor, narrador y protagonista, es evidente que en el caso de las autonovelas familiares, el autor-narrador es un personaje de su libro, pero no ostenta el lugar de protagonista (o no durante toda la narración). Esta no es una cuestión baladí, porque en el hecho de que el autor decida narrar una historia sobre un familiar suyo reside su diferencia fundamental frente a las autobiografías actuales (o *antificciones*, como las denomina Alberca) o frente a la autoficción en su conjunto.

Si el pacto autobiográfico consigue esquivar el problema del sujeto (o de la identidad) a través de la asignación de la responsabilidad al nombre propio, no resultará tan fácil desembarazarse del otro asunto al que están vinculados tanto texto literario como sujeto productor de literatura: la autoría. Los críticos que defienden la muerte del autor, anunciada por Roland Barthes en 1968, no tienen en cuenta ni la existencia de un campo literario que establece las reglas del juego dentro de la creación y la publicación de obras escritas ni la importancia que tiene el concepto de «propiedad» dentro de este.

Efectivamente, tal y como apunta Barthes, el *autor* es un concepto histórico, pero del mismo modo que lo es el concepto de literatura. Y es precisamente la existencia de un autor, es decir, la existencia de un sujeto que sostenga el texto, que este ha podido ser considerado y leído como literatura. Como afirma Sánchez Trigueros, «lo que diferenciaría al discurso literario de los otros discursos sería el hecho de que en ese discurso se expresaría “la propia verdad interior, la propia intimidad del sujeto/autor de la obra” y por extensión la verdad, la intimidad de todos los sujetos humanos» (Sánchez Trigueros, 2013, 24). La crítica ha mantenido esa relación *autor-obra* como cierta y solo «basculará entre un interés bien por el objeto producido, bien por el sujeto productor (autor o lector-productor de sentido), interés este último que no pone en cuestión la esencialidad del objeto sino que lo refuerza» (2013, 24).

La ideología burguesa clásica es la responsable de afianzar la idea de la ahistoricidad del sujeto y de explicar la literatura en términos de relación *naturalizada* entre sujeto-objeto «desde el siglo XVIII hasta nuestros días» (Sánchez Trigueros, 2013, 24). En el ensayo *Las reglas del arte*, publicado originalmente en 1997, Pierre Bourdieu sienta las bases de la estructura y los determinantes del campo literario y dinamita las concepciones precedentes sobre el genio creador y la verdad «íntima» de los escritores. Anteriormente (1979), había especificado la noción de *campo*, piedra angular de su teoría, según la siguiente definición:

El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. (Bourdieu, 2010, 38)

Que cada agente del *campo* (cada artista o cada escritor) pueda ser reconocido y adquirir notoriedad está condicionado por el capital simbólico que posea, sin olvidar que todos los individuos son «producto de condiciones sociales, históricas, etc.» y, al mismo tiempo,

que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado). (Bourdieu, 2010, 39)

Esto es a lo que Bourdieu llama *habitus* y es de vital importancia para determinar el capital simbólico que un individuo puede llegar a adquirir. La «verdad» de la obra literaria no descansa, entonces, sobre la singularidad del sujeto que escribe —el escritor no encarna un genio creador ni posee un poder demiúrgico—, sino en la «producción de la *illusio*», esto es, en la aceptación tácita por parte de todos los miembros del campo (escritores, críticos, academia, lectores) de unas reglas del juego que reproducen sus propias estrategias. El escritor, al no poder separar «la pulsión expresiva (cuyo principio estriba en el propio funcionamiento del campo y en la *illusio* fundamental que lo hace posible) de la lógica específica del campo» (2002, 259) se verá inmerso en el juego, causa y efecto de su propia existencia. Solo aquel que domine las reglas del campo y sus «potencialidades objetivas», es decir, todo lo que se ha hecho ya y, por tanto, todo lo que no se ha hecho todavía dentro de esa disciplina artística, va a poder crear una obra significativa que produzca su propio capital

simbólico, no una vez, como dice Bourdieu, sino «cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al conocerla, al poseerla» (2002, 259).

¿Por qué adquiere importancia la noción de «autor»? Porque para poder alcanzar reconocimiento dentro de un campo determinado, es necesario abandonar el anonimato, «abolir la intimidad», esto es, como se diría en el lenguaje coloquial: «hacerse un nombre». El aspecto económico de todo el proceso es el que resuelve cómo la firma y la propia imagen del autor son también parte de la obra y, al mismo tiempo, producen *illusio*; en otras palabras, tanto productor como producto son, dentro de «la lógica propiamente mágica de la producción», fetiches (2002, 273). El autor es «el propietario o beneficiario económico» de su obra, pero también «el responsable civil e interpretativo» de la misma y, en consecuencia, tanto su imagen como su firma y la propia identificación que hagamos del autor respecto a la persona física estarán unidos al concepto de autoría.

Aunque no es el objeto de esta investigación entrar de lleno en los debates teóricos en torno a los asuntos que atraviesan el campo literario y, por lo tanto, sus manifestaciones genéricas, sí resulta necesario exponer en qué consisten ciertos conceptos relacionados con las discusiones verdad/ficción y autoría/identidad dentro de las corrientes posestructuralistas para comparar las autonovelas con los géneros contiguos o fronterizos en los que se mira (autobiografía, novela, autoficción y antificción).

Ya hemos mencionado cómo la filosofía de Nietzsche influyó en el desarrollo teórico de estas corrientes. Para el filósofo, la verdad es un problema del lenguaje; la verdad es un tropo que estamos obligados a usar en las convenciones sociales, es una necesidad. Como apunta Rivara Kamaji, «estamos sobrecogidos por un impulso de verdad que no es sino la necesidad misma de regular nuestro trato con la realidad» (2013, 96). Con la mentira somos capaces de convertir el mundo en *humano*, de sobrevivir. Para Nietzsche, «utilizar las metáforas usuales (...) de acuerdo a un estilo vinculante para todos» (1996, 25) solo es posible cuando se olvida el procedimiento. Así, el ser humano es «como poderoso genio constructor, que acierta a levantar sobre cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja» (1996, 27).

En la búsqueda de la verdad, el ser humano<sup>25</sup> se toma «como medida de todas las cosas» y, por tanto, se engaña al «creer que tiene estas cosas ante sí de manera inmediata» y «se olvida de que las metáforas intuitivas originales no son más que metáforas y las toma por las cosas mismas» (1996, 29). Las metáforas están tan fosilizadas que nos hemos olvidado de la mentira que son para sostenerse y solo de esa manera el «sujeto» es capaz de alcanzar conciencia de sí. Como el ser humano «tiene una invencible inclinación a dejarse engañar», cuando actúa o finge ser *otro* «se encuentra libre» (1996, 35) y es solo en ese momento cuando puede «establecer el dominio del arte sobre la vida» (1996, 37). El arte es el único que nunca olvidó la metáfora del mundo, del sujeto y de todos los conceptos «fuertes» que los sustentan. De este modo, el ser humano *desengañado* de los conceptos sufre de un modo distinto a como lo hace el «irracional».

Él, que sólo busca habitualmente sinceridad, verdad, emanciparse de los engaños y protegerse de las incursiones seductoras, representa ahora, en la desgracia, como aquél en la felicidad, la obra maestra del fingimiento; no presenta un rostro humano, palpitante y expresivo, sino una especie de máscara de facciones dignas y proporcionadas; no grita y ni siquiera altera su voz; cuando todo un nublado descarga sobre él, se envuelve en su manto y se marcha caminando lentamente bajo la tormenta. (Nietzsche, 1996, 38)

Como seres humanos, le otorgamos al concepto el poder de la vida en sí misma y de este modo creemos «que el mundo es más confiable en la medida en que olvidamos que nosotros mismos lo creamos al significarlo» (Rivara Kamaji, 2013, 98). Al trasladar el problema de la verdad al terreno del lenguaje, Nietzsche desestabilizó todo el edificio conceptual y la razón misma, una razón «que vio en el lenguaje no una manifestación de la vida, sino una posibilidad de ejecutar sobre ella la unidad, de fijar la definición que pudiese atraparla, esclarecerla» (2013, 99). Sin embargo, no podemos separarnos del lenguaje, es un instinto creador, es un «impulso» que da significación al mundo, es *pathos*, como defiende la teórica.

La manera que tuvo la teoría nietzscheana de dinamitar la estructura filosófica y la metafísica sigue coleando hasta hoy. Su aportación nos hizo fijarnos en la vida como fuente de la verdad y en conceptos como la «historicidad del ser, la temporalidad de la conciencia y, sin duda, esa huella, esa impronta radical en la que se da la apertura humana del mundo, el lenguaje» (Rivara Kamaji, 2013, 102). En cualquier caso, el uso que se hace de su filosofía obvia por

25 Evitamos el uso del término «hombre», utilizado en la traducción que manejamos, por ser, de hecho, una traducción muy conservadora y poco precisa del «Mensch» original, ya que el término en alemán designa al «ser humano» o a la «persona» y no solamente al ser humano de género masculino.

completo una contradicción: para aceptar los preceptos de Nietzsche habría que admitir que su discurso no se sustenta a sí mismo en la metáfora del lenguaje; si así fuese, alcanzaríamos de nuevo una tautología insalvable.

Tratando de confrontar la corriente positivista, cuyos postulados también había refutado Nietzsche en el texto citado, «resumen y resultado de la ideología capitalista» y responsable de haberle concedido «la máxima importancia a la “persona” del autor» como personaje moderno (Barthes, 1994, 66), Roland Barthes, siguiendo los postulados nietzscheanos, dictamina «la muerte del autor». Este era, según el teórico, «la expresión de la ideología posesiva y egoísta del individualismo burgués, en fin, un bien que había que desamortizar o nacionalizar, pues era una lacra social» (Alberca, 2007, 25). Para leer una obra, no es necesario conocer quién es su «propietario», sino aprehender el lenguaje, que es el que verdaderamente habla, «sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”» (Barthes, 1994, 67), «el autor entra en su propia muerte» cuando comienza a escribir, se produce una ruptura entre lo real y lo simbólico, «la voz pierde su origen» (1994, 66).

¿Quién está hablando así? (...) Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes, 1994, 65)

Según Alberca, Barthes estaba formulando «una propuesta utópica de carácter estético y político más que la descripción de un fenómeno real» (2007, 24), opinión que compartimos, porque Barthes no elimina el problema, sino que lo desplaza, lo que origina que, posteriormente, tanto la teoría de la recepción como el deconstruccionismo le den al lector «la categoría de un activo productor del texto» (Alberca, 2007, 26). Como expresamos anteriormente:

Al preconizar la muerte del autor («el autor nunca es más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*», 1994, 68), al defender que el sujeto está vacío «excepto en su propia enunciación» (1994, 68), y que conceder un autor a un texto es convertirlo en un conjunto de signos cerrados que solo pueden ser entendidos a través del autor, piensa Barthes que está desterrando también la noción de sujeto del campo literario. Nada más lejos de la realidad: al decir que el texto está formado «por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen diálogo, una parodia, una contestación» (1994, 71) no está más que trasladando la subjetividad, es decir, el sujeto que dote

y permita dar sentido a la obra, hacia el lector: «existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector» (1994, 71). (Gallardo, 2014, 10)

Michel Foucault matiza, un año después, la propuesta de Barthes, al centrarse en el estudio de la «obra» en sí misma sostenida por un nombre propio. El nombre del autor es el que «manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura» (2005, 15). Por lo tanto, existen discursos que cuentan con una «función-autor», función que, en el caso de la literatura, no es constante (existen obras anónimas), pero que «funciona de pleno» en la actualidad (2005, 18). De este modo, Foucault admite que no se puede volver a una idea tradicional de autor como «instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita, con una infinita riqueza y generosidad, un mundo inagotable de significaciones» (2005, 33), pero sí la asume como «una clave de la recepción lectora» (Alberca, 20017, 26). Sin embargo, Foucault pasa de puntillas por el asunto del sujeto, ya que no admite en ningún caso que el autor deba asentarse en la legitimidad de un sujeto para producir literatura, por el contrario, asegura que para analizar las funciones del sujeto «habría que precisar en qué campo el sujeto es sujeto, y de qué (del discurso, del deseo, del proceso económico, etc.). No existe sujeto absoluto» (Foucault, 2005, 43).

Sin embargo, a un nivel factual, la concepción de autor sigue vigente y todavía más cuando por distintos teóricos (el propio Alberca, Caballé, Romera Castillo y otros) se apunta a un incremento en el interés por la autobiografía y en el número de publicaciones que caben bajo esa denominación.<sup>26</sup> De igual modo sucede con los libros de temática familiar de tendencia autobiográfica. Como se puede comprobar en el Anexo II, a partir del cambio de milenio se ha producido un aumento muy significativo: de un promedio de medio libro por año registrado desde 1954 a 2001 se pasa a casi 4'5 libros por año. Prueba de ello la da, por otra parte, el interés creciente (tanto teórico como comercial) hacia la literatura testimonial, que está vinculada principalmente a los supervivientes y testigos de la Segunda Guerra Mundial, en especial de la *Shoah*, pero que se ha visto también trasladada a otros lugares geográficos muy distantes donde se han padecido guerras, dictaduras y represión de diversa índole, como hemos dejado constancia en capítulos anteriores.

26 A propósito de este asunto, el escritor Jorge Carrión decía en Twitter recientemente: «Se ha impuesto en la literatura española lo que podría llamarse un giro personal: hasta que no escribes un libro autobiográfico que gire alrededor de un trauma, no te consagran el público y la crítica. Lo interesante es cómo las tendencias sincronizan con las obsesiones honestas» (Carrión, 2020).



Por analogía, en el caso español el evento fundamental que ha producido tanto «obras de ficción, fundamentalmente novelas» y «de carácter autobiográfico o propiamente memorialístico» ha sido la guerra civil (Pozuelo Yvancos, 2017, 249). Entre las razones del auge de esta temática en la narrativa, el teórico apunta precisamente a «la enorme importancia que en la cultura presente española tiene el memorialismo, las vidas contadas, los testimonios del yo» (2017, 251) y a ser, además, un tema todavía «inacabado» (2017, 252). Por otra parte, ha confluído con el éxito que ha tenido la llamada novela histórica, de «gran tradición española» (2017, 252). Muchas de estas «novelas» han sido escritas «por los que ya son hijos o incluso nietos de los que vivieron la contienda», por lo que «el problema central del testimonio, del rescate moral reivindicativo de una justicia histórica» (2017, 252-253) ocupa en casi todos los casos una gran importancia.

Pozuelo Yvancos se refiere de pasada a dos autoras (Dulce Chacón y Almudena Grandes), cuyos textos emanan directamente de la transmisión de «historias reales» en forma de «testimonios orales» y están marcados por un deseo de traer al presente «voces dormidas, anónimas o no, pero silenciadas muchas veces» y por el de orientarse «hacia la reconstrucción verosímil de unas vidas reales, traídas como fuente de las propias novelas» (2017, 253).

La clasificación de estas «novelas» es, sin embargo, escurridizo. El mismo concepto de literatura es un concepto dúctil, histórico y como asegura Peris Blanes hablando de la literatura testimonial, «no para de ampliar sus límites y de redefinirse en cada época» (2014, 10). No obstante, no para todos los teóricos esa laxitud opera de la misma manera. Gérard Genette, en su famoso texto *Ficción y dicción*, señala que las poéticas *esencialistas*, al reducir la literatura a dos criterios –o por contenido ficcional o por forma poética–, son incapaces de «abarcar por sí solas la totalidad de la esfera literaria», porque ignoran la «literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía» y otros textos que no se adscriben a un género en concreto (1991, 9). Por ese motivo las denomina también «poéticas cerradas»:

para ellas, no pertenecen a la literatura sino textos *a priori* marcados por el sello genérico o, mejor dicho, archigenérico de la ficcionalidad y/o la poeticidad. Con ello se revelan incapaces de acoger textos que, al no pertenecer a esa lista canónica, podrían entrar y salir de la esfera literaria al albur de las circunstancias

y según ciertas condiciones –podríamos decir– de calor y presión. (Genette, 1991, 9)

Tampoco las poéticas *condicionalistas* resultan adecuadas para clasificar las expresiones literarias no ficcionales, porque basan su criterio en el gusto estético. Así, «lo descriptivo cede el paso a lo evaluativo, en juicios en los que el diagnóstico de literaridad equivale a una etiqueta de calidad» (1991, 10). Refutadas las dos poéticas, Genette propone un nuevo modelo sirviéndose de los regímenes de literaridad del lenguaje: de este modo, diferencia la literatura de ficción, por ser imaginativa –mimética, en términos aristotélicos– y la de *dicción* (anteriormente «no ficción»), es decir, la que «se impone esencialmente por sus características formales» (1991, 12). De este modo, la categorización tradicional en régimen constitutivo y condicional quedaría integrado en un cuadro más amplio, donde pudieran coexistir, junto a la ficción (en sus formas narrativa o dramática), *dicciones* tanto constitutivas (poesía) como condicionales (prosa). La poesía y la prosa como *dicción* no se sitúan en departamentos estancos, sino que Genette las clasifica de tal manera que puedan mezclarse formalmente en un mismo texto.

La ficción es «intransitiva», «el texto de ficción no *conduce* a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad (...) se transforma en elemento de ficción» (1991, 15), aunque su forma también pueda ser modificable; mientras que un texto en prosa no ficcional puede ser asimismo valorado estéticamente debido a su contenido, por lo que la diferencia entre «historia y relato, y entre auténtico y ficcional, es puramente teórica» (1991, 15). Dice Genette:

todo relato introduce en su historia una «creación de intriga» que es ya una creación de ficción y/o de dicción. Pero eso es precisamente lo que quiero decir: el valor estético de un acontecimiento, fuera de toda narración o representación dramática, no es asignable a texto alguno y el de un relato, o un drama, corresponde siempre a ficción, a dicción o (lo más frecuente) a alguna cooperación de las dos, cuyos papeles de conjunto y reparto apenas son mensurables. (1991, 15)

Anteriormente, Genette había delimitado claramente los conceptos de historia, relato y narración, de tal modo que la historia abarcaría el «significado o contenido narrativo», el relato sería el «significante, enunciado o texto narrativo mismo» y la narración, el «acto narrativo productor» y designa, «por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce» (Genette, 1989, 83). Este deslinde teórico nos resulta muy pertinente si

queremos abandonar la asociación «literatura = ficción», porque nos permite pensar la historia en términos de «contenido», ya sea este *mimético* o factual, y de hechos cronológicos; el relato, en términos de forma o formato del discurso en que se presenta esa historia; y la narración, como acción que puede producir o no efectos en la realidad.

Uno de los teóricos de la posmodernidad, Hayden White, que había puesto el foco en la poética de la historia, asume también la asimilación entre literatura y ficción como falaz:

Hay muchos críticos que parecen identificar la «literatura» con la ficción, con lo cual no son capaces de reconocer que hay mucha escritura literaria que no es ficcional y mucha escritura ficcional que no es literaria. Existe —como una cuestión de hecho— una gran cantidad de «escritura literaria» cuyo objetivo es la «representación realista de la realidad» y a la cual pertenecen la mayoría de los grandes clásicos de la historiografía «occidental» —desde Heródoto y Tucídides, pasando por Livio y Tácito, a Eusebio y Procopio, Maquiavelo y Guicciardini, y más allá de éstos, hasta Voltaire, Gibbon (...) y tantos otros. (White, 2003, 57)

¿El problema de la literatura y la ficción proviene entonces la concepción aristotélica del arte como imitación, como *mimesis*? Cuando Aristóteles, en su *Poética*, dice que la poesía (entendida como creación) es más elevada que la historia no está hablando de su forma (en verso o en prosa), sino que lo que trata de delimitar es efectivamente esa diferencia entre ficción y factualidad. Que la poesía se asimile a la ficción viene dado por su carácter «más filosófico», es decir, porque ayuda al espectador a reflexionar sobre la naturaleza del ser humano, mientras que la historia se detiene en «lo particular», en las acciones concretas y en los acontecimientos más o menos notables.

En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa): la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. (Aristóteles, en García Yebra, 1974, 157-158)

Entendemos, así, que Aristóteles privilegia la verosimilitud a la factualidad. Célebre es la cita de la *Poética*: «Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (1974, 224), de tal modo que la fábula (entendida como trama) y los caracteres deben tener una unidad y un sentido. Y a estos caracteres de la tragedia o de la comedia se les debe dotar de una elocución y de un pensamiento, no pueden actuar sino es a través de lo que piensan y de lo que dicen, algo en lo que Genette también repara:

La respuesta de Aristóteles es clara: sólo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de *mimesis*, es decir, de representación o, mejor dicho, de simulación de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas. El lenguaje es creador, cuando se pone al servicio de la ficción, y yo no soy tampoco el primero en proponer que se traduzca *mimesis* por *ficción*. (1991, 4)

Desde la *Poética* de Aristóteles se ha entendido la literatura como representación simbólica, ya que entronca con las representaciones orales clásicas, y no es «hasta la aparición de la novela, ayudada por la aparición de la tecnología de la imprenta a gran escala, cuando la idea de obra literaria como objeto, en lugar de como práctica, arraigue con tanta fuerza en el intelecto crítico» (Eagleton, 2013, 218). Si nos atenemos a esa concepción, «la obra literaria revela una unidad utópica de palabra y mundo» (2013, 220), como sucede con la *mimesis*. Lejos de la *catarsis* de Aristóteles, para Eagleton, parece que la literatura dependiera de una «pérdida o distanciamiento de lo real» y solo en esa ausencia puede la literatura constituirse.

Es como si la obra pretendiera compensar esta pérdida de lo real, que es condición necesaria de toda práctica simbólica, reapropiándose de ello aún más íntimamente en el lenguaje; lo que equivale a decir, en el medio mismo que la situó originalmente a cierta distancia. Toda la literatura, igual que todo lenguaje, está condenada a esta ambigüedad perpetua. Está obligada a recrear el mundo en un entorno que comporta la pérdida del mundo, al menos en la forma de inmediatez sensible. El símbolo es la muerte del objeto. Como tal, escribir es al mismo tiempo un signo de pecado original y una tentativa de redimirlo. (Eagleton, 2013, 221)

Eagleton entiende que la ficción no tiene tanto que ver con la verdad o falsedad de las declaraciones como con el acto de enunciación que encarna: «Lo que es verdad en una novela es verdad simplemente en virtud del propio acto discursivo. Pero puede ejercer un impacto palpable sobre la realidad» (2013, 174). Esto sucede porque la capacidad autogenerativa de la ficción alude a la realidad pero «trata fundamentalmente de sí misma» (2013, 181). La ficción, en ese sentido, genera su propia lógica interna, reelabora los elementos del mundo para adherirlos a sus significantes.

(...) hay cierto paralelismo entre la forma en que los textos ficcionales se determinan a sí mismos y el modo en que también lo hacen los individuos. La libertad humana no consiste en verse desprovisto de determinantes, sino en apropiarse de ellos, en convertirlos en el fundamento para la constitución de uno mismo. Esta es una de las razones por la que el arte a veces ha sido considerado el paradigma de la actividad libre. Actuar de forma autónoma no es prescindir de leyes, sino en convertirse en una ley para uno mismo, que es lo que significa la

palabra «autónomo». Está sobradamente claro que en la vida real hay límites paralizantes para cualquier proyecto de esta naturaleza, lo que sin duda es una razón por la que el arte ha sido un fenómeno tan idealizado. (Eagleton, 2013, 184)

Sin embargo, esto no quiere decir que la obra de ficción esté libre de reglas: se adscribe a determinadas «convenciones de género» y también en parte a «convenciones ideológicas» (2013, 187). Haciendo una analogía con los actos del habla, Eagleton repara también en la intención de la obra literaria y advierte que es «dudoso que podamos identificar las intenciones del autor con la fuerza ilocutiva de su texto, puesto que los textos pueden tener sus propias intenciones, de las que sus autores quizá sepan poco o nada» (2013, 194). Por eso, la intención del autor puede chocar con «la intencionalidad incorporada en un género» (2013, 194). Para ilustrar esta última idea, el autor toma como ejemplo precisamente la autobiografía: la intención del autor al escribirla permeará poco en una sociedad que interprete el género como «un mecanismo de autoelogio» (2013, 195), las reglas intencionales aceptadas para ese género en concreto «falseará[n] lo que yo entiendo que hago» (2013, 195).

En este aspecto, destacamos las autonovelas familiares como un significante de realidad que abre marcos simbólicos nuevos. Gracias al análisis y a la crítica de la autobiografía moderna y posmoderna, se han podido establecer reglas nuevas en las que, no sin dificultad, ubicar y desplazar las obras literarias *intencionalmente* autobiográficas. Creemos que la investigación de estas nuevas formas hace tambalear esa idea tradicional de autobiografía como «autoelogio» o como «autohagiografía»,<sup>27</sup> muy relacionada también con la *autoridad* masculina en todos los terrenos artísticos y también en la autoría autobiográfica.<sup>28</sup> Sin entrar de nuevo en el asunto del sujeto, cabe apuntar brevemente que interpretar la autobiografía como un acto autocomplaciente y, por tanto, nada riguroso, que lleva a cabo un sujeto hacia sí mismo, como defiende la crítica deconstructivista, es admitir, por omisión, que el sujeto no puede apprehenderse a sí mismo si no es a través de la mirada de otros.

Cabe mencionar en este punto la teoría de los cronotopos de Mijaíl Bajtín aplicada a la autobiografía, donde el autor-creador proclama, a través de su obra, «una identidad, como individuo y como sujeto público, que escribe con intenciones determinadas» (Vargas, 2016,

27 Este término lo utiliza Anna Caballé para referirse a la falta de introspección psicológica de la *Autobiografía* del padre Claret (1995, 151).

28 Para este particular véase Isabel Durán Giménez-Rico, en especial, Durán, 1992.

57). A través del cronotopo, el autor entra en diálogo social gracias a la escritura. Esto proviene de los orígenes de la autobiografía, que Bajtín sitúa «en la época en que comenzaba la desagregación de la integridad del hombre público griego (tal y como ha sido revelado en la épica y en la tragedia)» (1989, 290). Por otra parte, «las autobiografías y las memorias romanas se forman» también en un cronotopo real, que Bajtín sitúa en la familia: «Pero, en ese terreno familiar-hereditario, la conciencia autobiográfica no se convierte en privada e íntimo-personal. Conserva su carácter profundamente público» (1989, 290).

«La familia romana (patricia) no es una familia burguesa», recuerda Bajtín, sino que está claramente orientada hacia el exterior, hacia lo público, desde la relación con el estado hasta los cultos religiosos y la idea de recuerdo hacia los antepasados (1989, 290):

Las tradiciones familiares-gentilicias han de ser transmitidas de padres a hijos. La familia tiene su archivo, en el que se conservan los documentos manuscritos de todos los eslabones del clan. La autobiografía se escribe con el fin de transmitir las tradiciones familiares-gentilicias de un eslabón a otro, y se conserva en el archivo. Esto hace que la conciencia autobiográfica tenga un carácter *público, histórico y oficial*. (Bajtín, 1989, 290)

Quizá en otro tiempo no fuera posible combinar cronotopo interno –el espacio-tiempo de vida que se representa en la escritura– y el cronotopo externo –las condiciones exteriores en el momento de la escritura, incluidas «las convenciones de género» y de naturaleza ideológica-moral a las que aludíamos antes–. No obstante, entendemos que en la actualidad sí es posible ese espacio liminal de enlace entre ambos cronotopos, precisamente porque el lector ha adquirido ya los mecanismos dentro del campo literario para asimilar la dialógica dentro/fuera de la autobiografía, la que otrora se erigía como insalvable, la distancia entre autor-creador y autor-real. No hay uno sin el otro, «la autobiografía es el punto de unión entre la representación textual de la identidad y las motivaciones extra-textuales que impulsan el relato de vida» (Vargas, 2016, 62). En el contexto español, el caso del *Lazarillo* es paradigmático, porque no solamente demuestra que el origen de la novela en este país no se sitúa del lado de la ficción, sino que «confirma que ningún texto es autónomo ni puede leerse de manera inmanente o desligada de su situación pragmática y social» (Alberca, 2007, 87).

Si avanzamos un poco y llegamos al Romanticismo, observamos cómo la novela moderna europea abandona las narraciones de hazañas y aventuras y «se apropi[a] de la primera persona para la ficción» (Alberca, 2007, 89). Algo que ocurre con una de las manifestaciones

más prolíficas de los siglos XVIII y XIX en el contexto alemán: las *Bildungsromane* o novelas de formación, donde «lo acaecido es lo accidental o modal siendo el personaje sustancial» (Salmerón, 2002, 11) y cuyo motor poético es el desarrollo de un individuo-protagonista que puede ser «tal vez veladamente autobiográfico» (2002, 9). De igual modo se extiende la publicación de las llamadas novelas confesionales, donde el autor utiliza su vida privada «como material novelesco o le confiere a su narrador ficticio el poder de presentar su intimidad en proceso de hacerse y deshacerse en una suerte de influencias recíprocas entre el interior y el exterior del personaje novelesco» (Alberca, 2007, 89).

La confesión, como género, a la que la filósofa María Zambrano dedicó un pequeño ensayo, tiene un carácter superior a los anteriores, porque no es necesaria «cuando la vida y la verdad han estado acordadas» (1995, Posición 9). Para Zambrano, novela y confesión se parecen: detrás de ellas hay un ser «individualizado» que contiene una historia. Así, «el que se autonovela objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo más que en el tiempo virtual del arte» (1995, Posición 15) y para que se dé la confesión debe haberse alcanzado una época de quiebra en la cultura, de profunda soledad.

Todo lo que la Confesión nos muestra es contradictorio y paradójico: la desesperación de sí mismo, la fuga del que quiere al mismo tiempo desprenderse de lo que es, realizarlo, en una cierta objetividad. La vida del hombre muestra que en la Confesión, no teniendo unidad la necesita y la supone; muestra en su dispersión temporal que debe existir algún tiempo sin la angustia del tiempo presente. Muestra que siempre que se expresa algo es como una especie de realidad virtual compensatoria, y que la vida no se expresa sino para transformarse. (1995, Posición 20)

Al construirse un personaje como mimesis del sí-mismo se pone de nuevo en primer plano de la discusión la ficcionalidad en la construcción del yo. En la novela confesional, germen de las llamadas novelas del yo, Alberca distingue dos vertientes del procedimiento constitutivo: o utilizar el personaje como mediador de la parte de su biografía que el autor quiera narrar (por lo tanto, existirá otra que quiera ocultar) o tomar personajes, trama e historia imaginarios o extraídos de la actualidad para hacerles actuar «de acuerdo a sus propios principios» (Alberca, 2007, 91). Entendemos así que la novela, por su carácter antropomorfo, se ha alimentado desde siempre de lo autobiográfico. Así lo resumía Walter Benjamin en su ensayo «El narrador»:

Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. (Benjamin, 2001, 115)

Ese carácter de unidad mimética que había caracterizado la literatura clásica no fue cuestionado hasta principios del siglo XX. En 1916 György Lukács publica *Teoría de la novela*, donde, con un claro sentido hegeliano, determina la complejidad de la relación entre novela y totalidad. Este último concepto ha venido dándose desde el mundo griego, pero en la actualidad,<sup>29</sup> el mundo «se ha hecho infinitamente grande» (2016, 60) y el ser humano ya no puede aprehenderlo, «el sujeto se ha hecho ya aparición, objeto para sí mismo» (2016, 63). En ese sentido, el arte, que asume «la descomposición y la insuficiencia del mundo» (2016, 65), consciente de que ya no hay formas totalizadoras, debe «recargar y gravar sus formas: las formas tienen entonces que producir todo lo que antes era simplemente dato recibido; tienen, pues, que crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante» (2016, 65).

El ser humano, entonces, debe darle forma a ese objeto y, aun convertido en fragmento y a pesar de lo imposible de su empresa, sigue queriendo darle forma al mundo a través de la novela.<sup>30</sup>

La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema, pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad. (Lukács, 2016, 84)

Por tanto, el conflicto entre sujeto y objeto se da en un mundo también fragmentado, de modo que la novela solo puede expresarse en esos mismos términos de incompletud y fragmentación a través de personajes «que buscan».

29 Lukács publica por primera vez *La teoría de la novela* en 1916, aunque la edición más completa salió a la luz en 1920.

30 «Esa subjetividad quería darle forma a todo, y precisamente por eso no ha podido sino reflejar un fragmento» (Lukács, 2016, 80).



Los personajes novelescos son seres que buscan. El simple hecho de la búsqueda indica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato, o que su ser dado psicológico, inmediato e incommovible, no es un conocimiento evidente de conexiones verdaderas o de necesidades éticas, sino solo un hecho psíquico al que no tiene por qué corresponder nada en el mundo de los objetos ni en el mundo de las normas. (Lukács, 2016, 89)

Para Lukács, el contenido de la novela, lo que determina su universo novelesco, se corresponde con tres valores distintos: los cognitivos, los éticos y los estéticos. De alguna manera estos valores implican un proceso: el ser humano se relaciona con el mundo, lo que le otorga unos valores («una virilidad madura», dice Lukács [2016, 100]) y la novela es la forma del proceso en la que se busca esa totalidad aunque no se alcance.

El paso a forma del abstracto fundamento de la novela es consecuencia de la autotransparencia de la abstracción; la inmanencia del sentido, exigida por la forma, nace precisamente de la consecuencia sin contemplaciones en el descubrimiento de su ausencia.

En su relación con la vida, el arte es siempre un a-pesar-de-todo. (Lukács, 2016, 100)

El sujeto que escribe, para Lukács, trata de poner en conocimiento ambos mundos: el interno y subjetivo y el externo en toda su amplitud, hay un sujeto «empírico», «tan preso en el mundo y tan limitado en la interioridad, como los que se han convertido en objetos suyos» y un sujeto «contemplador y creador» que consigue que los mundos externo e interno se reconozcan «en su necesidad», aunque sigan siendo hostiles (Lukács, 2016, 103). Ese dualismo entre el ser y el hacer que fluctúa en la novela es el que le da sentido: un sentido abierto, ante todo. Si la novela se construye en la totalidad de la vida, entendida esta última como vida humana, entonces la totalidad debe ser dialéctica: de «intrincación indisoluble de la independencia relativa a sus partes y su vinculación al todo» (Lukács, 2016, 104).

¿Busca el autobiógrafo aprehender la totalidad de la vida —de su vida particular— para dejarla por escrito? Quizá esta era una empresa propicia en otra época, donde la autobiografía era entendida como «una auto-consciencia estimativa que, de hecho, la convierte en una especie de reduplicación de la personalidad del autor» (Caballé, 1995, 146). Pero sí podemos decir que se produce una búsqueda y una dialéctica entre el ser, entre la identidad o su ausencia, y el hacer, del autor que se crea en el acto de la escritura.

Volvamos a las «novelas del yo», porque son ellas quizá las que en los últimos tiempos han

conseguido, no sin abrir interminables debates teóricos, armonizar el sentido del sujeto empírico y el creador, al ofrecer un diálogo entre la realidad y la ficción nunca antes tan visible y aparentemente rentable. Ficción y realidad van por caminos distintos y en la literatura solo se pueden separar «artificialmente», «pero esa supuesta oposición se supera en el texto, del que resulta un objeto que enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario» (Alberca, 2007, 61). Las novelas del yo están insertas, según Alberca, en el espacio ambiguo entre los pactos novelesco y autobiográfico de Lejeune y como ficción dudosa han tomado elementos de lo autobiográfico, para jugar «en esta frontera de la simulación y de la indefinición» (2007, 86).

Los dos vertientes constitutivas marcan los tipos de novelas del yo que nos encontramos hasta ahora: por una parte están las autobiografías ficticias, que en la tradición española se corresponden con el esquema autoral del *Lazarillo de Tormes*: se crea la ilusión de que el verdadero autor del libro es apócrifo y que el autor *abajofirmante* es solo su mediador (Alberca, 2007, 93), «por lo que presentan una forma autobiográfica bajo un pacto de ficción» (2007, 94). Por otro lado nos encontramos con las novelas autobiográficas, de las que ya hemos hablado, que responden a dos principios: «urgencia de expresión y necesidad de ocultación» (2007, 104). Esto las acerca a las autobiografías, pero al carecer el lector de elementos paratextuales que refrenden el pacto, no está sometida a cumplir con tanta exigencia las reglas de veracidad/factualidad. Por último, surgen a finales del siglo XX<sup>31</sup> un nuevo tipo de novelas del yo, las llamadas autoficciones, que vienen a desbaratar el esquema de oposición «ficción versus autobiografía», porque, aunque las otras dos tipologías de novelas del yo juegan en ambas ligas, no dejan de ofrecer pistas o guiños para su «descubrimiento».

La autoficción, como parte de un fenómeno posmoderno más amplio, puede «simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela» (Alberca, 2007, 129), de esta manera abraza sin reservas los postulados posestructuralistas al deshacerse de uno de los baluartes de la identidad del sujeto: el nombre propio. No en vano, la definición más corta que se puede dar sobre la autoficción es la siguiente: «una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y

31 La denominación es una invención del escritor Serge Doubrovsky para definir a su novela *Fils* publicada en el año 1977, donde el lector se encontraría frente a una «ficción de acontecimientos estrictamente literales» (Casas, 2012, 9).

protagonista tienen el mismo nombre que el autor» (Alberca, 2007, 158).

Al no restringirse ya el terreno del yo, por considerarse en sí mismo una ficción, los autores de autoficciones no dudan en expandirse hacia terrenos hasta ahora autobiográficos para apropiarse de convenciones asumidas únicamente dentro del marco de la teoría de Lejeune. No obstante, esto presenta de nuevo una contradicción sobre la que coincidimos con Alberca: si presenciamos cómo la literatura es cada vez más un territorio de hibridación y fragmento en todos sus posibilidades genéricas, ¿es necesario hablar de un «nuevo género»? Si, como apunta Gómez Trueba, «la tendencia al resquebrajamiento de las fronteras genéricas» convive con un «modelo genérico absolutamente convencional; incluso, en ocasiones, bastante cercano al de la novela decimonónica» (Gómez Trueba, 2009), quizá es que la división genérica como la entendíamos ha dejado de ser efectiva. Nos situamos de nuevo en la teoría general y defendemos en este punto que la ficción y la autobiografía son funciones o modos de la literatura, no géneros en sí mismos (salvo, en todo caso, que hablemos de «autobiografía» como narración clásica o moderna).

Del mismo modo que la novela es un «género» donde caben ya desde recortes de prensa, *collage*, fotocopias, enlaces a páginas web o artículos de prensa *online* (el «género de aluvión» del que habla Senabre [2005]), la autoficción es igualmente, desde nuestro punto de vista, una narración híbrida, marcada por la desconfianza en el sujeto como soporte del texto literario; desconfianza que se plasma sobre todo en la confusión autor-narrador-protagonista y cuyo carácter lúdico, de experimentación y de juego, la coloca dentro del panorama literario posmoderno como un ejemplo, de nuevo, de literatura principalmente masculina. Solo los escritores hombres pueden hablar, en este aspecto, de muerte del sujeto o de muerte del autor, porque ya han conquistado el espacio público, desde el *ser* y desde el *hacer*, mientras que para las mujeres el solo hecho de escribir de manera autobiográfica «representa una transgresión tanto porque supone darle importancia a la vida de una mujer, como por ser una transformación del espacio privado en espacio público» (Codetta, 2000, 2).

Para otras investigadoras, como Stanford Friedman, los grandes teóricos de la autobiografía (Gusdorf, Olney, Mehlman y otros) desarrollan su pensamiento enfatizando el individualismo como sedimento del género, pero eso solo demuestra su privilegio, ya que excluyen de esa determinada lectura cualquier texto no escrito por los que ostenten la categoría «hombre blanco cristiano heterosexual y occidental». Ese privilegio tiene una consecuencia directa en

la autobiografía: «excludes from the canons of autobiography those writers who have been denied by history the illusion of individualism» (Stanford Friedman, 1998, 75). Por lo tanto, tanto la afirmación como la negación del individualismo, de la propia identidad (y su fluctuación recreativa), solo puede darse desde la posición de hombre (blanco, heterosexual, etc.).

Isolate individualism is an illusion. It is also the privilege of power. A white man has the luxury of forgetting his skin color and sex. He can think of himself as an «individual». Women and minorities, reminded at every turn in the great cultural hall of mirrors of their sex or color, have no such luxury. (Stanford Friedman, 1998, 75)

Como hemos evidenciado anteriormente, desde el pacto ambiguo hombres y mujeres escriben a partir de estatus distintos, lo que demuestra, una vez más, que la autobiografía y sus aledaños sí dicen algo de quienes los escriben y, mucho más importante, del contexto histórico y social desde el que se escribe, y esto se evidencia desde el mismo momento en que estos autores y autoras eligen la forma en la que contar:

Mientras que ellos dan por hecho la arbitrariedad de la noción de sujeto y creen que este solo puede ser mostrado a través de la fragmentación y el encubrimiento, ellas tienden siempre a otras fórmulas más cercanas a la novela autobiográfica en las que el principal interés sigue siendo dar testimonio de la vida, pero bajo un personaje con el que no comparten nombre. (Gallardo, en prensa)

Como expresión de una masculinidad vacilante, la autoficción puede leerse como un subgénero *farsante*, porque aún despreciando la autobiografía por impúdica y a veces incluso por apéndice de la prensa rosa, ha conseguido una difusión que le ha servido «de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una vaga ficcionalización» (Alberca, 2017, 310). Aunque como parte del campo literario, han descubierto qué significantes hacen generar nueva *illusio*, este acto es en todo caso un hablar «sin riesgo», es decir, «sin tener que arrostrar la “vergüenza” de escribir testimonios, y sobre todo sin tener que hacer frente a la desafiante búsqueda de la verdad de sí mismo sin el protector velo de la ficción» (Alberca, 2017, 310-311). Frente a la grata protección de la ficción, la autobiografía se percibe como menos prestigiosa, más tediosa e incluso más arrogante. Recordemos lo que decía Barthes en su momento sobre los autores autobiográficos:

Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias». (Barthes, 1994, 66)

Podemos deducir, imaginando el contexto donde fueron dichas estas palabras, que más que el concepto de sujeto, lo que le incomoda a Barthes es la banalización de la literatura. Resulta sorprendente cómo surgen y aumentan de manera exponencial en el mundo occidentalizado, en los años posteriores a este texto, tanto la autoficción como nuevas formas autobiográficas. Como ya se ha señalado arriba, podemos entender que las autoficciones vienen a ejemplificar el mundo posmoderno en toda su extensión: desconfianza en el sujeto, capitalismo, *self-made man*, juego, fragmentación, ahistoricismo, etcétera. Sin embargo, al contrario de lo que se pueda deducir sin profundizar en otros asuntos colindantes, no todas las manifestaciones autobiográficas surgen como un intento de oposición a esa concepción del mundo que estaba agonizando.

Cuando iniciamos la investigación sobre las autonovelas familiares en 2013, nos interesamos por aquellas tesis doctorales y manuales teóricos que trataran la autoficción y la autobiografía actual con el fin de encontrar una clasificación conveniente donde ubicar este fenómeno que veníamos percibiendo desde hacía unos cuantos años. Sin embargo, en aquel momento nos encontramos con varios escollos: la autobiografía se estudiaba como parte de una tendencia temática relacionada con la memoria o la guerra civil (Becerra Mayor, Luengo, Liikanen), como parte de un procedimiento escritural (Martínez Rubio) o, si explícitamente se mencionaba la temática familiar, bajo la categoría de autoficción (Mora). En el pacto ambiguo de Alberca encontramos una base sólida en la que apoyarnos, ya que, aunque en ningún caso el autor desarrolla un discurso en torno a la temática familiar, sí apunta en un momento dado a una de las características que percibíamos entonces como definitorias de la autonovela familiar:

La novela autobiográfica, hasta cierto punto la mayoría de las novelas del yo

también, se organizan y cobran sentido en torno a un secreto, vergonzoso o no, personal o **familiar** y a su desvelamiento parcial o completo, cuya presencia latente organiza el relato, y hasta cierto punto la vida de su autor. El autor no ha sabido o podido canalizar literariamente aquello que es motivo de vergüenza, quizá tampoco de asumirlo de otra manera que ocultándolo para después revelarlo con cálculo y siempre tras la máscara de la ficción. El secreto, sea del tipo que sea, si es un verdadero secreto, revela su fuerza y su excesiva carga (para uno solo) en la contradictoria necesidad de comunicarlo y compartirlo con otros, y pone de manifiesto también el riesgo que conlleva revelar algo que le hace frágil y vulnerable frente a los demás. La revelación del secreto en el molde de la ficción tiene para el autor la innegable ventaja de poder verbalizar el tabú y de liberar la carga de su prohibición, es decir, cumple una función catártica. Al mismo tiempo, la protección de la ficción le defiende de la penalización que normalmente conlleva la trasgresión de los límites, al infringir los códigos sociales o morales y exponerse a sus riesgos. (Alberca, 2007, 110-111, la negrilla es mía)

Aunque los libros que analizábamos coincidían con las premisas expuestas por Alberca no se trataba de novelas autobiográficas tal y como él las definía (o no en todos los casos) ni sus autores se ocultan bajo el cómodo velo de la ficción para no correr riesgos en la vida real. Sin embargo, casi siempre existía un secreto, siempre familiar, cuyo descubrimiento motivaba la narración o, en otros casos, la narración era el mecanismo para descubrirlo. La búsqueda de respuestas es precisamente lo que determina las denominadas novelas de investigación, estudiadas por José Martínez Rubio. En su texto no hay una delimitación temática, pero sí se establecen los procedimientos de indagación de esta manifestación literaria que mezcla «estrategias ficcionales y no ficcionales» (Martínez Rubio, 2015a, 21). Estos son: rememoración, reconstrucción, revelación, exploración e investigación (2015a, 154 y ss.).

1. En la rememoración, el protagonista o los protagonistas hacen «un ejercicio de memoria» y normalmente aparece el narrador en primera persona. Según este procedimiento, «los acontecimientos se desvelarán de manera concienzuda en un momento crítico que exige la revisión de un acontecimiento sin resolver o dolorosamente olvidado» (2015a, 154).
2. A través de la reconstrucción se llega a una rememoración, pero es necesario «un punto de apoyo del protagonista para completar una historia del pasado y, a través de esa parte desconocida, conferir un sentido al conjunto» (2015a, 160-161). Mientras que la rememoración es individual, la reconstrucción «es cosa de al menos dos que intercambian información» (2015a, 161).
3. La revelación, como su propio nombre indica, supone la obtención de una información de manera pasiva por parte de un investigador. Es una «investigación a la

inversa» cuya información se va revelando en la trama (2015a, 165).

4. A diferencia de las otras prácticas, la exploración no tiene en cuenta el pasado, «se ciñe al presente estricto» (2015a, 167) y suele tratar temas sociales.
5. Por último, la investigación, el tema central del libro, es definido como un

procedimiento indagatorio que alterna planos temporales de modo que la búsqueda en el pasado repercute en el presente, cuyo protagonista parte del desconocimiento del caso concreto que investiga y que procura la verdad de manera sistemática, mediante una acción metodológica más o menos ordenada y, por supuesto, movido por su voluntad de obtener respuesta. (2015a, 171)

Observamos cómo estos mecanismos (salvo la exploración) son utilizados por las autonovelas familiares; no en vano, el autor únicamente se refiere a tres obras de literatura familiar incluidas en este trabajo. De una de ellas, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, hace un análisis muy certero; de hecho, es el texto con el que termina el libro; sin embargo, no entra a discutir la autobiografía del relato y se limita a llamarla «novela» y a hablar en genérico de «el padre» y «el narrador» (2015a, 300-301). En cualquier caso, las autonovelas familiares traen del pasado un evento o un personaje que influye en el presente de sus autores y ese es uno de sus motores narrativos. La investigación habla de ellos mismos a niveles distintos que una autobiografía moderna, porque es en el mismo texto donde se descubren como hijos (nietos, hermanos...) o como herederos de esa historia que tratan de desentrañar.

En un artículo del mismo año, Martínez Rubio (2015b) extrae de las novelas de investigación cuatro motivaciones autorales: escribir un reportaje, escribir una novela, realizar un ensayo o «recomponer una verdad personal» (2015b, 12). Esa última motivación es la que se corresponde con la autonovela familiar. Pero Martínez Rubio no acierta del todo con su diagnóstico cuando habla de la «necesidad» del autor de certificar la «autenticidad de lo expuesto» (2015b, 5). Esa *honestidad* del narrador de dejar constancia del valor subjetivo de su relato (escribir los motivos que le llevaron a ese tema o cómo llevó a cabo el proceso de investigación, por ejemplo) solo sucede en el caso en que exista de veras «una verdad personal» que sacar a la luz, de lo contrario, como ocurre con los títulos de Cercas o de Riera que el teórico analiza, no solo la honestidad no es necesaria, sino que está a propósito velada para generar una estética autoficcional. De esta manera podemos determinar que uno de los motivos que conducen a los autores a ser honestos en sus autonovelas familiares es el apego o la cercanía que tienen con sus protagonistas o con la propia historia.

La teórica Elina Liikanen analiza en su trabajo el papel de la literatura en la representación de la guerra civil española y el franquismo. Esta autora también hace una clasificación de los modos representativos, pero con un tema acotado, que en algunos casos coincide con el de las autonovelas aquí analizadas. Para Liikanen hay tres modos distintos: el vivencial, el reconstructivo y el contestatario (2015, 19). En este caso, también hay un libro compartido con el presente trabajo, se trata de *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler, que la teórica ubica dentro de la categoría de narrativa reconstructiva. Veamos brevemente las características de cada uno de los modos:

- a) El modo vivencial está determinado por una narración del pasado a partir o a través de la «experiencia vivida», no se narran desde el presente por lo que el lector se convierte en «un testigo vicario de los hechos» (2015, 64). Para estas narraciones se utilizan «técnicas narrativas convencionales» lo que, unido a la carga emocional del relato, ayuda a llegar a un público muy amplio (2015, 64).
- b) El modo reconstructivo se podría identificar con las autonovelas familiares, porque se enfoca en «la experiencia de aquellos que intentan comprender ese pasado y a sus protagonistas desde el presente» (2015, 141). Hay un narrador-protagonista que comienza una investigación y hay una acción en dos tiempos diferentes y con dos líneas narrativas: los acontecimientos del pasado y el proceso de investigación del narrador (2015, 141). Liikanen afirma que este modo de representación es el «más frecuente en la novela de la tercera generación sobre la guerra y la dictadura» (2015, 141) y destaca como ejemplo *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Al configurarse «en torno a una trama detectivesca» que lleva a cabo el narrador, se renuncia «a la pretensión de objetividad y neutralidad» y se asume la subjetividad del autor-narrador; sin embargo, «en varias novelas reconstructivas la retórica de la anti-ficcionalidad se une a las técnicas propias de la *metaficción* y la *autoficción*» (2015, 143) y como tal se presentan relatos fragmentarios y con «mucha información fáctica sobre los acontecimientos del pasado» (2015, 145).
- c) Por último, el modo contestatario es una respuesta hacia cierto tipo de novelas actuales sobre la guerra civil y el franquismo y su objetivo es mostrar el carácter interesado que esos autores han imprimido en sus relatos y cómo estos «reproducen los discursos dominantes de la sociedad en la que se producen las obras» (2015, 275).



Aunque nos ofrecen un marco en el que pensar las autonovelas, ninguna de las clasificaciones expuestas nos satisface completamente para analizar esta manifestación literaria. No vamos a entrar ahora a analizar la tipología de autoficciones para tratar de establecer similitudes, ya que es un asunto que trataremos con más detalle en el análisis de este trabajo, con el objetivo de comparar *in situ* las características formales de las manifestaciones de literatura familiar hacia todas las direcciones genéricas. No obstante, vamos a destacar los tres recursos formales más importantes de las autoficciones: el desorden cronológico (hay una clara tendencia hacia la heterogeneidad en el discurso y el fragmentarismo), el desdoblamiento de las voces narrativas (polifonía) y la metanarración (Casas, 2012, 34-37). Esta última, lo que Gasparini llama «autocomentario», es una de las más relevantes a nuestro juicio, por ser la más genuinamente autoficcional y estar directamente relacionada con la aceptación de la deconstrucción del sujeto y con una desconfianza creciente hacia el lenguaje como medio de significación de la realidad. Una aproximación fiable sería la siguiente:

En el nivel extradiegético abundan las digresiones en torno a la imposibilidad de la autobiografía, bien porque el narrador no es capaz de narrarse a sí mismo dado su escaso nivel de autoconocimiento (...), bien porque el acceso a la realidad (la propia y la ajena) se plantea como algo imposible, fragmentario e incompleto. (Casas, 2012, 37-38)

Nos inclinamos a pensar que las características de las autoficciones no son genuinas, sino que son propiamente posmodernas, también presentes en las narrativas audiovisuales o las artes plásticas, por lo que se caería en un error grave si se clasificaran como autoficciones todos los textos que contuvieran uno o varios de estos rasgos sin tener en cuenta el contexto cultural. En muchos casos las autonovelas familiares plantean una investigación de escritor, en terminología de Martínez Rubio, porque sus autores han encontrado de manera fortuita un indicio. A veces es sobre la guerra civil, además. Pero no siempre es así. Lo constante en ellas es abordar eventos significativos para la historia familiar desde las herramientas del presente. Eso incluye, por supuesto, la metanarración, pero también la hibridación y la fragmentación, la mezcla de géneros y otras características «ficcionesales» de las literaturas del yo. Insistimos de nuevo en que asumir estas características como herramientas discursivas no significa que se asuman también o se mezclen las dos funciones de la literatura (autobiografía/ficción). Para el posestructuralismo, ordenar el discurso ya es una forma de ficción, no digamos crear suspense o cambiar cronológicamente la historia con fines estéticos. Pero esas herramientas literarias no son en absoluto de uso exclusivo de la ficción,

sino un modo narrativo. Y con la imposibilidad de la autorrepresentación por «ausencia» o «muerte» del autor sucede también algo parecido.

Las obras autoficcionales reescenifican, con variaciones, la muerte del autor. Aunque sugieran que la autorrepresentación es solo posible como ficción, en última instancia estas narrativas también reafirman la presencia de la figura autoral mediante el anuncio simbólico de su ausencia. (López-Gay, 2017, 132)

Sirviéndose de la muerte del autor, la autoficción se atrevió a tomar para sí la piedra angular de la teoría autobiográfica: el pacto de veracidad con el lector, es decir, la nominalidad, para suministrar mecanismos nuevos a un discurso nuevo en un contexto muy distinto al conocido hasta entonces. Defendemos, por tanto, que las autonovelas familiares se sitúen al final de ese *agotamiento autoficcional*, porque toman de este subgénero herramientas puramente posmodernas pero, aunque sus autores duden sobre la posibilidad de verdad de sus narraciones y de la completud de su subjetividad, no abandonan el paraguas autobiográfico. La autoficción, como aseguraba Alberca, es o ha sido «una vuelta o rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel que la ficción, pero sin ser confundida con ella» (2014, 115).

La autonovela familiar, y otros tipos de autonovelas que puedan ser analizadas, como narraciones subjetivas cuyo protagonista es distinto al narrador, pero que comparte con él una relación de parentesco o aledaña (relación de pareja, de amistad), ha sido hasta ahora analizada como autoficción precisamente por no cumplir con el pacto autobiográfico en la equivalencia completa de  $A = N = P$  y por contar entre sus características con la metanarración. No obstante, también se caracterizan por la búsqueda de la «verdad», por lo que se puede caer en el error de clasificarlas como una versión neorromántica de la autobiografía.

Para Alberca, lo que determina las nuevas autobiografías es no «contar la vida de una vez por todas», sino elaborar una «autobiografía permanente» (2017, 338). Así, el «compromiso y creencia en los beneficios de decir la verdad o del hablar veraz» (2017, 317) (la parresia) es perfectamente asumible en un contexto de desconfianza hacia el lenguaje como sustento de la verdad. Existe, para el autor, un nuevo modo de contar la vida (la propia vida) que él denomina antificción,<sup>32</sup> por su «compromiso responsable» y por ser, en consecuencia, muy

32 Dos de los textos que Alberca analiza y que incluye dentro de la categoría de antificción forman parte

distinto a las autobiografías a las que recurren «escritores y personas ilustres para rentabilizar la fama o afianzar su posición social» o justificarse (2017, 321). No es necesario que la verdad sea fácil, completa o asequible, los nuevos autobiógrafos lo son por «enfrentarse al riesgo de ser veraces» (2017, 323).

A diferencia de las autoficciones, no buscan mezclar lo vivido con lo inventado ni parecen relatos reales, lo son. Tal vez su temática es lo suficientemente seria, incluso trágica, porque resultan de una necesidad de hacer balance personal y porque afrontan asuntos, que difícilmente admitirían un tratamiento ambiguo. Son temas con los que no se puede jugar o frivolar: la muerte de un ser querido, la enfermedad, la búsqueda desesperada de la identidad sexual, el dolor físico y espiritual, el malestar. (Alberca, 2017, 337)

Coincidimos con Alberca en la existencia de ese nuevo tipo de autobiografía muy pegada al cuerpo, a la enfermedad y a las condiciones materiales de sus autores que genere un marco creativo nuevo, con mayores posibilidades estéticas. Sin embargo, el término antificción nos parece demasiado genérico para delimitar una serie de obras que cumplen con unas características comunes en categorías temáticas, en la exploración de la historia y la memoria y en una búsqueda personal e íntima que conduzca a un espejo narrativo desde el que mirar con otra perspectiva la propia existencia.

De hecho, el término autonovela es tomado de otro teórico, en este caso de Vicente Luis Mora, que habla de «una variante de la autoficción» a la que denomina autonovela por ser

el punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, donde los materiales autobiográficos y las reflexiones metaconstructivas generan un tipo que supone *la metaescritura de uno (mismo)*, con un mayor o menor grado de ficción y teoría, según autores. (2013, 142)

Vicente Luis Mora yerra en la categorización, pero acierta en el otro aspecto clave en las autonovelas familiares que no ha sido tenido en cuenta por ninguno de los teóricos que analizan obras incluidas en este trabajo: la psicología, ya estos textos incluyen dos miradas especulares: «la mirada del sujeto elocutorio sobre el sujeto que escribe, y la mirada de la obra sobre sí misma» (2013, 144). Mora admite también bajo esta denominación a aquellos textos «donde el autor aparece sin ser el protagonista principal de la historia» (2013, 144). En las autonovelas familiares, por tratarse precisamente de una narración *a viva voz*, como

de este trabajo: *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente y *El balcón en invierno* de Luis Landero.

definía Zambrano el género de la confesión, el autor no tiene por qué ser el protagonista principal de la historia (no lo es cuando reconstruye la historia del personaje), pero sí ocupa ese puesto en las partes, capítulos o párrafos metanarrativos que componen el texto. Es en ellos donde se produce el efecto especular y no antes.

La autonovela es una de las salidas a la crisis actual de la novela, y es una especie de testimonio psicoanalítico, deja en el papel el rastro de la terapia del escritor a la hora de *afrontarse*, la hora de confrontarse, bien en el espejo del propio libro, bien en el espejo de otra persona, oponiendo dolorosamente dos biografías paralelas. Por su relación con la metaficción, la autonovela opera siempre próxima a la introspección psicológica. (Mora, 2013, 144)

El sentido de la escritura es, desde este punto de vista, fundamental, porque se admite por fin la subjetividad fragmentada y el escritor lleva a cabo una «*autocrítica de la autoescritura*» (2013, 145). Al no entrar dentro del terreno narcisista habitual de la autobiografía, «admite la confesión, la fabulación, bajo la especie de otro, la anotación documental (de ahí la presencia habitual de fotografías o documentos reales), el testimonio, la entrevista» (2013, 145). Por otra parte, su intención es «*no olvidar*, que es otra forma de fijar la identidad, a través de la memoria (de otros sobre uno y de uno sobre los otros)» (2013, 145) y la autojustificación acaba apareciendo en el propio libro como una derivación de todo lo anterior. Entre las justificaciones menciona Mora las siguientes apelaciones (2013, 145):

- a) «a la decisión primigenia de convertirse en escritores».
- b) «al proceso creativo».
- c) «a la relación con los editores».
- d) «a la condición anfibia y a la frágil frontera entre ficción y realidad».

Echamos de menos, sin embargo, otras dos justificaciones igualmente válidas: la conciencia del desprestigio de la autobiografía y la difícil posición que afronta el texto frente a la oposición verdad/ficción, de las que no son ajenos.

Del mismo modo, estos autores «se preguntan qué se puede contar y qué no debido a la alta temperatura vital de algunas de las realidades narradas y el modo en que pueden afectar a personas vivas y reconocibles» (Mora, 2013, 146), pero esa «temperatura vital» no es otra que el espacio autobiográfico en el que han entrado al escribirla. (...) los autores tienden a percibir su relato como ficción cuando más imaginación usan y dudan más de él (incluso de su publicación o recepción) cuanto más diarístico o personal se vuelve. (Gallardo, 2014, 36)

Cuando Mora define los requisitos de las autonovelas, hace alusión a «una escritura total o parcialmente autobiográfica» y a «la autoconsciencia dentro del libro respecto a la construcción de esa experiencia vital (que puede ser la del propio autor, o la de quien escribe en relación a la experiencia de alguien muy cercano (...))» (Mora, 2013, 144). El segundo término se aplica en cualquier caso a las narraciones aquí denominadas también autonovelas. Pero, sobre el primero, ya nos preguntamos anteriormente por el lapsus del «totalmente autobiográfica». Si para estar incluidas dentro de la autoficción, las obras deben contener elementos ficcionales y autobiográficos, ¿cómo es factible que las autonovelas sea un tipo de autoficción si cabe la posibilidad de que sean «totalmente autobiográficas»?

Creemos que hemos podido ya responder de alguna manera a esa pregunta a lo largo de este capítulo: la razón se encuentra en que las autonovelas toman elementos de la «ficción» (orden cronológico, hibridación, fragmentación, metanarrativa) para sus fines estéticos pero no dejan de ser autobiográficas. Esto se debe más al modo en que se leen que a cómo estén presentadas o que incluso a la cantidad o profundidad de las dudas teóricas que sus autores planteen a lo largo del libro.

La intención mostrada puede ser autoficcional o se puede defender el libro como si fuera una novela autobiográfica o como una novela a secas. Existen multitud de ejemplos en los que la editorial, la crítica e incluso los propios autores han cambiado de discurso para presentar sus libros adecuándose al gusto de los lectores. Así, libros que primero se «vendían» como ficción han pasado a ser autobiográficos y textos de marcada tendencia autobiográfica (como las novelas autobiográficas) han pasado a ser ficción para que estos no provocaran consecuencias *reales* en el mundo factual.

Por lo tanto, no importa tanto cómo se presenten, sino qué relaciones textuales se establezcan con la realidad. A nivel moral, entendemos, como Alberca, que pocos autores se atreverían a tomar elementos verídicos de sus madres o sus padres y sus momentos más dolorosos (su agonía en el hospital, la degradación de sus cuerpos, su entierro...) para elaborar un texto ficcional, aunque podría darse el caso. No es en la moral donde hay que buscar correlato de facticidad, sino en la propia honestidad del texto, en el espacio corporal, incluso en las dudas sobre la verdad y la ficción que los mismos autores expresan en sus pasajes metaliterarios. La duda, incluso la omisión o la invención de acontecimientos que no vivieron, está precedida

por una marca: la del temblor de lo que *pudo* pasar, la del anuncio de una *reconstrucción*.

Una obra literaria está cargada de símbolos, pero es también un objeto físico (o digital), un dispositivo que ejerce su influencia y ocupa su espacio en el mundo. Del mismo modo, la historia que se cuenta dentro del libro es un conjunto de símbolos pero también está sostenida por un cuerpo: el cuerpo de quien escribe el libro, quien lo defiende, quien lo presenta en público, quien, en ocasiones, debe volver a ver a los personajes de su autonovela o les pide su aprobación. Por último, la autonovela no puede considerarse un género prolífico: lo autobiográfico y lo familiar pueden ser modos y temas recurrentes en un autor, pero cada uno de ellos puede abordar solo una vez la muerte de su madre.

## **Parte II. Análisis**

## 1. Introducción

Para llevar a cabo esta investigación se han ido recopilando durante años los títulos de temática familiar de notoriedad pública de los que se ha tenido noticia en un documento que se puede consultar en el Anexo III y que actualmente consta de algo más de un centenar de títulos. Debido a la confusión genérica habitual en los medios y también al *marketing* utilizado con fines comerciales —en ocasiones a favor de la autobiografía, en otras a favor de la autoficción o de la ficción—, los libros de esa lista han requerido de una lectura pausada y de un análisis exhaustivo que permitiera determinar si efectivamente podían encontrarse dentro de la categoría de autonovela familiar o si formaban parte de sus aledaños. Una vez analizados, se ha podido establecer el origen temporal de esta manifestación literaria y ratificar que se trata de un fenómeno mundial, al menos así se percibe desde el mercado español, con gran incidencia en el mundo anglosajón (Estados Unidos, Gran Bretaña, Canadá...), así como en otras literaturas europeas (Francia, Italia, Alemania, Bélgica o Austria, entre otros países) y en la literatura en español (Argentina, México, Chile, Guatemala...). Entendemos que el gran número de autonovelas familiares referidas en España a partir del final de la primera década del siglo XXI se debe a que la investigación se realiza en el mercado español, además de a las variables de las que dependen también las otras obras.

Hay que señalar, asimismo, que la nacionalidad de los escritores de autonovelas familiares es problemática en muchos casos, ya que un número significativo de ellos refieren varios orígenes o han emigrado siendo adultos, incluso varias veces. Este hecho es relevante porque, en los casos en los que la nacionalidad o la identidad (judaísmo, relación colonia-metrópoli, etcétera) sea ambigua o arrastre algún conflicto, se verá reflejado en la autonovela familiar de manera directa.

Tomamos como punto de partida los que consideramos los primeros libros publicados que se pueden considerar autonovelas familiares: ***Maus* de Art Spiegelman** (muchos de sus capítulos fueron publicados primero por entregas en una revista desde 1980 y luego el libro se publicó en dos tomos, el primero en 1986 y el segundo en 1991) y ***La invención de la soledad* de Paul Auster en 1982**. Ya existía literatura con temática familiar antes de la publicación de estos libros y también existía literatura familiar autobiográfica. Sin embargo, estas dos obras, una gráfica y otra novelística, han determinado el desarrollo posterior de esta



modalidad autobiográfica.

En esta segunda parte del trabajo de investigación vamos a intentar hacer dos recorridos distintos: un primer camino de aproximación, es decir, partiendo de estos dos libros decisivos, desandaremos el camino hacia los bordes de este tipo de autobiografía, primero hacia atrás, para conocer los orígenes e intentar establecer los antecedentes más importantes, y luego hacia delante, para conocer qué tentativas posteriores se han hecho con o sin intención de ser consideradas autonovelas familiares y qué libros cumplen explícitamente todos los requisitos para incluirse bajo esa categoría. El segundo camino, que es transversal, determinará qué tipo de formatos narrativos, poéticos o de no ficción se han usado para contar una historia familiar y personal y desde qué lugares: lugares físicos, pero también simbólicos, es decir, desde qué países y/o continentes y bajo qué condiciones personales-políticas (clase, género, etnia, etcétera).

Estos dos caminos pretenden dibujar un mapa muy amplio en el que situarnos y con el que guiarnos para, posteriormente, enfrentarnos al análisis del corpus de este trabajo: diez autonovelas familiares escritas en español, que podremos colocar luego en distintas coordenadas de ese plano concéntrico. Nos situemos donde nos situemos en él, podremos trazar similitudes con cualquiera de sus otros puntos: títulos, autores, temática o género.

## 2. Centro y periferia: géneros, países, límites

En este recorrido y clasificación hemos utilizado, en casi todos los casos, las traducciones de las autonovelas que se hayan escrito y publicado en idiomas distintos al español y son esas traducciones las que aparecerán citadas en cada caso. Sin embargo, a fin de situar también cronológicamente el fenómeno, el año de publicación que aparecerá junto al título al presentar la autonovela será el original, es decir, el de la primera edición, en el país que corresponda. Nótese cómo en algunos casos las traducciones al español han sido muy posteriores a sus publicaciones originales, a veces de varias décadas, mientras que otras, sobre todo las de los últimos cinco años, han aparecido a veces con meses de diferencia.

### 2.1. Autobiografías familiares y elegías

Unas pocas décadas antes de que comenzaran a surgir las primeras autonovelas familiares, ya existía una serie de escritores que hablaba sin pudor sobre su propia familia. No había en esas familias ningún secreto que revelar, pero sí quizá un deseo del escritor o escritora de reivindicar las figuras familiares. A pesar de leerse como autobiográfico y de existir correspondencia entre autor y narrador, el yo estaba muy diluido en el texto (en ese caso se puede hablar incluso de biografía familiar) o mostraba una identidad estable. Un ejemplo claro de este tipo de autobiografías es *Léxico familiar* (1963) de **Natalia Ginzburg**.

Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligada a destruirlo.

Hasta los nombres son reales. (...) Puede que a alguien no le guste encontrarse aquí con nombre y apellido. Pero a esto no puedo responder nada.

Sólo he escrito lo que recordaba. Por eso, quien intente leerlo como si fuera una crónica, encontrará grandes lagunas. Y es que este libro, aunque haya sido extraído de la realidad, debe leerse como se lee una novela, es decir, sin pedir más, ni menos tampoco, de lo que una novela puede ofrecer.

También he omitido muchas de las cosas que recordaba, sobre todo las que me atañían directamente.

No deseaba hablar de mí. Ésta no es mi historia, sino (incluso con vacíos y lagunas) la de mi familia. (Ginzburg, 2016, 13)

Ejemplos posteriores son *Raíces* (1976) de **Alex Haley** y *Cisnes salvajes* (1993) de **Jung Chang**. Alex Haley es afroamericano y Jung Chang es británica de origen chino y ambos

relatan en sus libros la historia de sus familias desde sus orígenes: Haley investiga durante doce años para llegar a los orígenes gambiaños de su antepasado Kunta Kinte y Jung Chang relata la historia de tres generaciones de mujeres. En ambos casos, la historia es cronológica y la primera persona no aparece hasta bien avanzado el libro, es decir, hasta que hay relación o parentesco directo con los personajes de los que se habla.

No obstante, presentan alguna diferencia entre ellos –no en vano están escritos con diecisiete años de diferencia–, mientras en *Raíces* el texto se presenta con un formato novelístico desde el principio (y salvo por la contraportada, nada parece indicar que no lo sea), en el caso de *Cisnes salvajes*, la autora decidió incluir un posfacio donde, después de muchos circunloquios, aborda no solamente sus motivaciones, sino también el proceso de escritura:

Sin embargo, pasaron años hasta que escribí *Cisnes Salvajes*. En mi inconsciente me resistía a la idea de escribir. No era capaz de escarbar en las profundidades de mi memoria. Mi familia había padecido atrocemente durante la violenta Revolución Cultural de 1966 a 1976, y me resistía a revivir aquellos años en los que hubo de ver a mi abuela enferma y sin tratamiento, a mi padre encarcelado y a mi madre obligada a arrodillarse sobre cristales rotos. Las escasas líneas que escribía eran superficiales y neutras, y no me satisfacían. (2003, 544)

(...) mi madre siguió hablándome en aviones, coches y barcos tanto durante nuestros paseos como a altas horas de la madrugada. Cuando yo me marchaba a trabajar ella se quedaba en casa y hablaba frente a una grabadora. Para cuando partió de Inglaterra había llevado a cabo sesenta horas de grabaciones, y es que aquí, lejos de las limitaciones políticas y sociales de China, pudo hacer algo que jamás había podido hacer en su vida: abrir su mente y su corazón.

Al oír a mi madre yo me sentía abrumada por su necesidad de verse comprendida por mí, y también me llamó la atención el hecho de que realmente le encantaría verme escribir. Parecía intuir que había depositado mi corazón en la escritura, y era como si me animara a cumplir mis sueños. Sin embargo, jamás me exigió nada; antes bien, siguió suministrándome historias que contar y mostrándome el modo de enfrentarme a mi pasado. (2003, 545)

Una autobiografía familiar mucho más actual (escrita en 2015 y publicada en España en 2016) es *Arde tu casa* del estadounidense **Dan Marshall**, que, a pesar de su tono humorístico y tragicómico, podría ser también leída como una novela de formación. El suceso que impulsa la escritura del libro es el diagnóstico de ELA que recibe el padre del autor, en una familia ya con ciertas inestabilidades (su madre, por ejemplo, lleva años viviendo y sobreviviendo al cáncer). Marshall se ve obligado a regresar a la casa familiar con 25 años, cuando está despegando en su carrera profesional y no ha dejado de ser un chico maleducado y soberbio. El golpe de realidad lo lleva a narrar los episodios que siguen a este diagnóstico,

hasta la muerte del padre, como una evolución en su propia madurez y en la de su entorno cercano. Sin embargo, no es el duelo su principal motivo narrativo, sino precisamente sus vivencias de los hechos y cómo cambia su relación con los demás miembros de la familia (su madre y sus tres hermanas y su hermano).

Cuando el motivo de escritura tiene que ver con el duelo, el yo aparece con mayor fuerza, sin embargo, el protagonista central es el familiar, su vida y su personalidad y aparece en algunos casos como el narratorio del texto, como en *El libro de mi madre* (1954) de **Albert Cohen**. En *Una muerte muy dulce* (1964) de **Simone de Beauvoir**, el yo de la autora-narradora va cobrando fuerza a partir de la mitad del libro, cuando la madre finalmente muere y comienza el duelo. En *Desgracia impenable* (1972) de **Peter Handke**, la metaliteratura ya ocupa un lugar importante desde el comienzo del libro:

Llevo a cabo una ocupación literaria, como de costumbre, convertido –como si fuera algo externo, una cosa– en una máquina de recordar y encontrar formulaciones adecuadas. Y escribo la historia de mi madre, en primer lugar porque creo saber más de ella y del modo como murió que cualquier entrevistador ajeno a la cuestión, que, probablemente, sería capaz de resolver sin esfuerzo este interesante caso de suicidio echando mano de un cuadro sinóptico de los sueños en el que se manejan categorías religiosas, sociológicas o de psicología individual; luego por interés propio, porque vuelvo a vivir cuando algo me tiene ocupado, y por último, porque a esta MUERTE LIBRE, al igual que cualquier entrevistador que no tuviera nada que ver con ella –pero de otro modo–, quisiera convertirla en un caso. (Handke, 2010, 13)

Un caso muy singular es el de *Tú no eres como otras madres* de **Angelika Schrobsdorff**, publicado originalmente en 1992 y editado por primera vez en España con gran éxito en 2016. En este «relato real», como se le denomina en la cuarta de cubierta, Schrobsdorff reconstruye la vida de su madre, Else, en orden cronológico, hasta la muerte de esta, que culmina el libro. El relato se centra en ella, es decir, la madre es la protagonista del relato y la autora apenas aparece; de hecho, la autora establece una distancia con los personajes (Minna, su abuela; Else, su madre...), a las que llama casi siempre por su nombre propio. No existe metaliteratura, la historia se cuenta como una novela, pero tampoco es un relato elegíaco. Es, por lo tanto, una autobiografía familiar o, siendo más precisos, una autobiografía materna, ya que no hay ocultación de la relación entre ambas y sí aparece tanto la primera persona, aunque sea en forma de posesivo, como el nombre de Angelika.

Luego, mi madre va adquiriendo un perfil cada vez más definido para convertirse al poco tiempo en el personaje central de mi vida. Su cara suplanta el resto de

caras volviéndose la más bella, la más querida de mi pequeño mundo. En mis recuerdos tiene la apariencia de un sol opaco, su voz suena como terciopelo de seda negra, su cuerpo se siente como esponjosa nube de verano; huele a tierra húmeda. (2016, 184)

En ese sentido, *Carta a mi madre* (1974) se encuentra en el polo opuesto: el libro se escribe a la madre muerta, pero su autor, **Georges Simenon**, necesita formular en alto ciertas preguntas que le conciernen a él o lo interpelan de algún modo. Esto se traduce en una dimensión mayor del yo; Simenon es el narrador y el emisor de esta carta, por lo que precisa de un estilo más íntimo y el uso de la primera persona de un modo constante.

¿Estarías asombrada de verme? ¿Te habrías imaginado que no iba a asistir a tu agonía y a tu entierro? (1993, 14)

¿Te habrías sentido decepcionada o apenada, si yo no hubiera acudido? Me gustaría saberlo. (1993, 16)

Me pregunto si no me subiste nunca a tus rodillas. En todo caso, no ha quedado rastro de ello, lo que significa que no debió de ocurrir a menudo. (1993, 18)

¿Sería eso lo que te endureció? ¿Sería que, atrapada entre los Brüll, de los que procedías, y los Simenon, en cuyo clan entrabas, sentiste como una separación e incluso un desasosiego?

Todo eso, madre, voy a intentar comprenderlo y decírtelo. (1993, 19)

¿Habrías salido a tu padre? En cualquier caso, no encontré ninguna facción en común con tu madre, de la que también tengo un retrato en el álbum familiar. (1993, 27-28)

Un caso ambiguo, por la dificultad de su catalogación, lo constituye *Una vez Argentina* (2003) de **Andrés Neuman**. Por una parte, podría ser considerada una autobiografía de infancia, sin embargo, el libro contiene una estructura peculiar: intercala sucesos de su vida, muchos de ellos infantiles y juveniles (desde el comienzo del libro, donde narra su nacimiento) con *flashbacks* donde se remonta a la historia de sus abuelos, bisabuelos, padres y a la de las herencias (apellido, historia reflejada en cartas) de manera fragmentaria y, al mismo tiempo, se va construyendo la historia de su país desde su *pequeño relato*.

Podría considerarse una autonovela familiar desde ciertos ángulos, sobre todo, por la importancia de la historia política (migración, identidad nacional, judaísmo, dictadura argentina) en la constitución de la *novela familiar*. Sin embargo, el protagonista es claramente el narrador desde el comienzo del libro, es decir, no hay una historia que se indague y que acabe desvelando su correlación identitaria en el autor. En ese sentido, la *autobiografía* está narrada de un modo muy clásico, sin cuestionamientos personales y, por otra parte, la metaliteratura es muy leve: «(...) un buen día me remitió unas cuartillas

manuscritas: las mismas que ahora sostengo dubitativo» (2003, 28); «Ahora tomo notas en tu libreta: he conseguido un bloc de los que hace mucho había en tu consultorio» (2003, 106). Asimismo, hacia el final del libro, Neuman entrecomilla ciertos testimonios grabados de su abuela: «“estoy acá con mi grabador, mis cigarrillos, me preparé una copa, que supongo que me va a hacer falta, ¿no?, porque me siento, cómo decirte” (y algo muy leve aquí, en la voz y en la respiración cerca del magnetófono, se quiebra un equilibrio en la garganta, algún dique en el pecho)» (2003, 180). *Una vez Argentina* se encuentra a medio camino entre ambas expresiones literarias, podría considerarse un precedente en la literatura en español, ya que el *boom* de las autonovelas familiares en español sucede prácticamente una década después de la publicación de este libro.

Algo muy similar ocurre con *El olvido que seremos* (2006) del colombiano **Héctor Abad Faciolince**: por una parte, el texto está escrito en primera persona y recorre los momentos de infancia y juventud del autor; por otra, los personajes principales son sus familiares, en especial, su padre. El texto está escrito cronológicamente, de un modo memorístico, aunque sí encontramos algunos vestigios de metaliteratura (uso del adverbio «ahora», del demostrativo «esta», alguna reflexión sobre la memoria y la escritura), sobre todo al final del libro, donde aparecen los lectores como narratarios del libro y donde Abad Faciolince desvela por qué ha decidido escribirlo: homenajear a su padre, asesinado por grupos paramilitares casi dos décadas atrás, y postergar ese olvido al que todos estamos condenados. El autor fue contemporáneo a los hechos que narra y los narra desde su propio recuerdo; no es una historia desconocida y tampoco observamos una gran función especular (salvo, quizá, los primeros recuerdos infantiles). Por eso tal vez se trate de otro ejemplo de una incipiente autonovela familiar, ya que, como decía el propio autor recientemente: «hablando de los otros a veces se revela mucho más que cuando se habla de sí mismo» (Rodríguez Marcos, 2020).

A través de distintos recuerdos, expuestos en capítulos de una extensión corta, evoca el periodista y escritor español **Juan Cruz Ruiz** a su padre fallecido en *Ojalá octubre* (2007), muchos de ellos relacionados con las fotografías familiares que describe: «Ahora he estado allí, en medio de los helechos, en su cuarto, buscando sus fotografías (...)» (2007, 150). En este libro la metanarración es muy leve, más explícita al principio y, sobre todo, al final del libro, en el capítulo que lo cierra, titulado «Adiós», donde escribe en presente.

Él no creyó nunca que fuera la muerte.

Ahora que escribo, tantos años después, y veo alrededor lo que pasa y lo que

sucede, lo que se queda y lo que no me explico, cuando me sigo preguntando las mismas cosas que me pregunté siempre y que son acaso las preguntas que él se preguntó ya, resumo todas las imágenes y veo ante mí, con la reiteración de los sueños, dos golpes secos de la realidad que no se fotografía, y en ambas está él, en silencio (...). (2007, 207).

En resumen, podemos hablar de **autobiografías familiares o de elegías autobiográficas** cuando no hay un «secreto» al uso que motive una investigación o directamente la puesta en marcha de una narración. La intención es sustancialmente autobiográfica o de registro o narración clásica de la historia familiar. Puede aparecer ya una metaliteratura incipiente, sobre todo cuando hay narratario al que se apela a través del uso del vocativo.

## 2.2. Autobiografías de infancia y memorias

Otro modo en el que la familia del autor o autora puede aparecer en el texto es a través de lo que llamamos autobiografía de infancia, es decir, un texto escrito por un adulto que recuerda y rememora aquellas vivencias de infancia que le parecen susceptibles de ser narradas. Inevitablemente, en muchas de esas autobiografías los padres u otros familiares del escritor forman parte de la narración, pero la diferencia con los textos anteriores es que en el caso de la autobiografía familiar, el pariente o la familia en general constituyen el sujeto central del relato, y en el caso de las autobiografías de infancia la familia es un personaje más y la narración se centra en las vivencias del autor-narrador cuando era niño o adolescente, sin necesariamente indagar en el pasado familiar.

A veces se llama memorias a este tipo de narraciones, sobre todo si la historia continúa más allá de la infancia. Precisamente por eso, cuando un autor o autora decide hacer una obra autobiográfica completa con varias publicaciones, refiriéndose a varios asuntos o a varios periodos, la autobiografía de infancia se refiere únicamente al tomo que trate ese periodo concreto, donde la familia adquiere sin duda una importancia sustancial por ser clave en la formación personal y psicológica del autor-narrador.

Un ejemplo de autobiografía de infancia es *Lo que la noche le cuenta al día* (1992) de **Héctor Bianciotti**, donde el autor narra su infancia y juventud atravesada por numerosas tensiones, las más importantes son el descubrimiento de su homosexualidad dentro de un

seminario y su partida desde Argentina hacia Europa. *Lo que la noche le cuenta al día* es una superación de las opresiones familiares: desde 1985 escribió exclusivamente en francés –por lo tanto, también este libro fue escrito en ese idioma–, apartándose del dialecto piamontés familiar y del español. La autobiografía de infancia también es susceptible de contener metanarración, quizá más leve en ejemplos de finales de siglo XX y con más fuerza en textos posteriores.

Llegado a estas líneas que anteceden, se han producido dos pequeños acontecimientos, con unas pocas horas de intervalo, relacionados ambos con unas fotografías. No he resistido la tentación de contemplarlos como señales, señales mudas, fugaces, partículas de señales, sin más consecuencias que esta evocación, aquí, pero señales pese a todo. (Bianciotti, 1993, 271)

Las relaciones problemáticas familiares también son el motor narrativo de *Apegos feroces*, publicado por primera vez en 1987 y editado en España 30 años después. La autora, **Vivian Gornick**, desentraña la relación de interdependencia con su madre, una mujer posesiva e inflexible. En este caso, la narración va más allá de la infancia y la autora se retrata a sí misma a través de sus acciones, sus sesiones de terapia y su vida pública como escritora, por lo que podemos decir que esta tipología está cerca del *coming-of-age* e incluso de la *Bildungsroman*. No en vano, parece que el libro forma parte de ese propósito vital de «superación de la madre», por lo que Gornick analiza su comportamiento y lo conecta con sucesos de su infancia.

Me hizo dormir con ella durante un año y durante los veinte años siguientes no pude soportar que una mujer me rozara. Como tenía miedo a dormir sola, echaba un brazo sobre mi estómago, me atraía hacia ella y sin darse cuenta clavaba los dedos nerviosa, distraídamente. Yo me encogía cada vez que me tocaba; ella nunca se dio cuenta. Ansiaba arrimarme a la pared, pero nunca llegaba a alcanzarla porque ella siempre tiraba de mí. Mi cuerpo se convirtió en una columna de dolorosa rigidez. Debería haber sentido emoción, pero no hay duda de que me generaba rechazo. (2017, 81)

En un lugar muy similar del mapa que estamos trazando, catalogado como «memorias» en la contraportada, como sucedía también con *Apegos feroces*, se encuentra *¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?* (2011) de **Jeanette Winterson**. Lo novedoso de este libro es que Winterson remite a un texto anterior, *Fruta prohibida*, publicado en Gran Bretaña en 1985, que ella misma define como «un relato semiautobiográfico» (2012, 10), donde confiesa su homosexualidad y cuyo contenido va confirmando y reconstruyendo con veracidad en el libro actual: «No hubo ninguna Elsie. No hubo nadie como Elsie. Las cosas eran mucho más



desoladoras que todo eso» (2012, 15).

Resulta evidente, por tanto, que la metaliteratura forma parte de esa revisión. En este libro adquiere mucha relevancia la reflexión sobre la literatura y la vida, así como las consideraciones psicológicas en las relaciones familiares, que ya vimos en el marco teórico.

1985 no era el momento de escribir mis memorias, y, en cualquier caso, no estaba escribiéndolas. Intentaba alejarme de la idea comúnmente aceptada de que las mujeres siempre escriben sobre «experiencia» –la brújula de lo que conocen–, mientras que la escritura de los hombres es más amplia y audaz (...). (2012, 11-12)

Pero de eso se trata. Leer cosas que son relevantes con respecto a los hechos de tu vida tiene un valor limitado. Los hechos son, a fin de cuentas, solo los hechos, y la parte pasional y anhelante de ti no la vas a encontrar allí. Por eso resulta tan liberador leernos a nosotros mismos como ficción y también como realidad. (2012, 129-130)

El significado que tiene convertirse en escritora en un ambiente opresivo, habiendo sido una niña adoptada por una familia ultrarreligiosa, en una ciudad de clase obrera, siendo mujer y lesbiana está presente en toda la narración y la «muerte de la madre» en este libro representa el perdón hacia ella y un acto de compasión hacia sus errores, que sucede después (y solo puede ser así) de una reconstrucción de la infancia y de una revisión exhaustiva de la relación entre ambas: «He escrito narrativas de amor y narrativas de pérdidas, historias de anhelos y pertenencia. Ahora todo resulta tan obvio. La obsesión wintersoniana con el amor, la pérdida y el anhelo. Es mi madre. Es mi madre. Es mi madre.» (2012, 173).

Una circunstancia similar (padres opresivos, homosexualidad) es la que conduce a **Hervé Guibert** a escribir en 1986 (cinco años antes de su muerte) *Mis padres*, publicado en España en 2020. Es un relato de infancia y juventud, a modo de *flashes*, donde expone los distintos engaños y secretos paternos y la enfermedad de su madre. Uno de los pasajes más llamativos aparece en la última página del libro donde, a modo metanarrativo, Guibert confiesa la ficcionalidad (diríamos, quizá, la ironía) de la dedicatoria del libro: «*A nadie*» (2020, 9), con la siguiente frase: «el odio con el que escribo la dedicatoria del libro es ficticio» (2020, 197).

También de manera muy fragmentaria (no en vano el subtítulo es *Puzzle*) escribe Sibylle Lacan un texto titulado *Un padre*, publicado en París por primera vez en 1994. En él recorre la presencia y la ausencia de su padre en los momentos más significativos de su infancia y su juventud, hasta la muerte de este cuando ella va a cumplir 41 años. Ese es el momento que más unida estuvo a él, según confiesa en el libro, donde también expone su intención de veracidad: quiere hablar dejar hablar a su memoria en relación al hombre que fue su padre, no

al psicoanalista.

La muerte de sus padres, con tres meses de diferencia entre uno y otro, motiva a **Peter Weiss** (1916-1982) a escribir este relato autobiográfico («crónica», según la crítica alemana; «novela», según la editorial que lo reedita en España en 2017) titulado apropiadamente *Adiós a los padres* (1961). Weiss descubre, a la inesperada muerte de su padre, que no conocía a ninguna de esas «dos personas capitales en mi vida» (2017, 7), cuya relación se siente impelido a desentrañar.

Las urnas de padre y de madre yacían una junto a la otra en la tierra negra y húmeda del cementerio, mientras los hermanos nos sentábamos como podíamos entre los restos del hogar destrozado, nos bebíamos las botellas de la bodega del padre y forzábamos los cajones del escritorio en busca de cartas y documentos. Siguiendo lo dispuesto en el testamento, montañas de papeles fueron apilados para ser quemados, aunque a escondidas cogí y guardé algunas hojas amarillentas con la letra de mi padre y varios diarios con anotaciones de mi madre. (2017, 12)

Sin embargo, aunque con este comienzo podríamos aventurarnos a catalogar el libro como elegía familiar, pronto descubrimos que el texto, escrito en un solo párrafo a modo de monólogo interior, en realidad trata de su infancia y su juventud y del aislamiento físico y emocional que sufre, ya que pronto debe enfrentarse al rechazo de los padres hacia sus verdaderas vocaciones: la pintura y la escritura.

Y así fue como aprendí a vivir, sé que falta algo, ando a tientas y busco a mi alrededor, gimo y chillo y no lo encuentro, crezco, maduro, y la libertad de movimiento es cada vez más reducida, apenas me atrevo a seguir buscando, en otras partes me topo con restricciones y termino por esconderme. Aprendo a volar y aprendo a tener fiebre. Me acostumbro a vivir con la gran carencia, con la enfermedad del desengaño, de la impotencia y de la desconfianza. Y en lo más hondo siguen morando los deseos insatisfechos. (2017, 41)

En este sentido, la muerte de su hermana desencadena la separación emocional definitiva con sus padres. Hasta ese momento «una fuerza me mantenía atado a la comunión de estas marchas, la fuerza de la delirante idea de un destino común» (2017, 62). Lo que se evidencia en Weiss es un intento de reconstrucción, de asunción de la herencia recibida, a partir de esas cuentas que quedaron sin saldar a la muerte de los padres.

Mis padres mantenían el hogar en pie, pero también su muerte había comenzado, también su muerte había comenzado con la muerte de mi hermana. Con la muerte de mi hermana comenzaron mis intentos de liberarme de mi pasado. Hubo períodos en los que estaba rabioso y fuera de mí (...). El odio y la violencia ya no servían, habían dejado escapar todas las ocasiones, los enemigos no estaban ya a mi alcance. (...) Me sulfuraba conmigo mismo porque sólo en mí quedaban

flancos que atacar, sólo en mí estaba contenido el pasado y yo era el encargado de administrarlo. (...) Entonces veía a mis padres lleno[s] de condolencias y compasión. Nos habían dado todo cuanto podían darnos, nos habían dado ropa y alimentos y un hogar cuidado, nos habían dado su seguridad y su orden, y no entendían que no les diéramos las gracias por ello. Nunca pudieron entender que huyéramos de ellos. Con la vaga sospecha de que habían cometido errores, querían redimirse con la compra de regalos carísimos (...). Y eran siempre el regalo equivocado (...). Lo que queríamos no lo recibíamos y no sabíamos lo que queríamos. Y así estábamos unos delante de otros, los niños descontentos y los padres ofendidos, y éramos incapaces de explicarnos las cosas. Asumí en herencia ese hermetismo. Adopté la incomprensión de mis padres. Su desconcierto se convirtió en el mío. Sus voces viven en mí. (2017, 69-70)

Aunque el proyecto autobiográfico del noruego **Karl Ove Knausgård** titulado *Mi lucha* (2009-2019) engloba seis tomos, tanto el primero (*La muerte del padre*) como el tercero (*La isla de la infancia*), precisamente por los periodos que narran, están más relacionados con las figuras materna y paterna. En estos textos no hay metaliteratura, Knausgård narra su vida de manera novelística y sin escatimar en detalles de todo tipo. La crítica, aun sabiendo que no hay una gota de ficción en sus textos, eleva *Mi lucha* a la categoría de «historia universal», como aseguran sus contraportadas. La sensación que producen las reseñas es la de que «a pesar de» ser autobiografía, es un símbolo de la historia de cualquiera.

**Thomas Bernhard** publicó entre 1975 y 1982 su pentalogía autobiográfica, traducida al español como *Relatos autobiográficos* (2009). Aunque es imposible negar el carácter autobiográfico de sus textos, debido a la importancia de este autor austriaco en el canon occidental mucha de la crítica internacional y también española trata de encontrar una justificación en la ficción para no defender este hecho. En la edición que manejamos en este trabajo, el traductor, Miguel Sáenz, que firma el prólogo, dice:

Bernhard, en esos relatos, ha intentado explicarse a sí mismo o, mejor, crear el personaje que, literariamente, le hubiera gustado ser, pero parece evidente que cualquier biografía que se estime sólo podrá utilizar esos hechos “históricos” con la mayor reserva. La consecuencia es que los filólogos germánicos, que habían creído a pies juntillas todo lo que Bernhard había tenido a bien contar, se ven obligados a enderezar su rumbo, al percatarse de que los libros autobiográficos de Bernhard son tan novelescos como autobiográficas sus novelas. (2009, 8)

El traductor defiende en este prólogo la «ficción» del proyecto autobiográfico bernhardiano debido al «circo literario» (2009, 8) que arrastra, según él, el autor y basa su postura en las propias palabras (o en las intenciones) del autor:

La realidad es que Bernhard nunca pretendió hacer pasar esos libros por autobiográficos y, de hecho, en la correspondencia con Siegfried Unseld, su

editor, los llama, significativamente, «biografía» y no «autobiografía». Por eso las editoriales Suhrkamp o Residenz se equivocaron, deliberadamente o no, al llamar al volumen en que los reúne *Die Autobiographie*. El propio Bernhard ofreció ya una clave importante para la interpretación de sus libros al final de *El sótano*: «Si no hubiera pasado realmente por todo lo que, reunido, es hoy mi existencia, lo habría inventado probablemente para mí, llegando al mismo resultado». (2009, 9)

Sin embargo, justo a continuación, donde explica que apenas hay diferencias entre las primeras ediciones y la presente, acaba ofreciendo un argumento de peso y finalmente demostrando sin querer que el texto de Bernhard es tan autobiográfico como para incluso tener consecuencias judiciales:

La modificación más importante es la que da cumplimiento a una resolución de la Audiencia de Salzburgo del 25 de mayo de 1977, que ordenó suprimir determinados párrafos de *El origen*. El «Tío Franz», Franz Wesenauer en la vida real, interpuso una querella por difamación contra Bernhard y la ganó. Al parecer, Bernhard, en su afán por subrayar la similitud entre la educación nacionalsocialista y la católica, y dejándose arrastrar por su sempiterno «arte de la exageración», traspasó límites que afectaban claramente al honor de una persona. Justo es acatar esa decisión judicial y, por otra parte, la obra literaria no pierde nada con ello. (2009, 9)

Resulta irónico que el traductor recalque que el «tío Franz» tenga apellido y que ese («Franz» y «Wesenauer») sea su nombre «real». En cualquier caso, que alguien llame a su tío «tío» no le resta facticidad como persona «real», ya que no suele ser muy común que se utilice el nombre completo como fórmula de vocativo entre sobrino y tío.

El volumen que nos interesa de los cinco es, por supuesto, el primero, titulado *El origen* (1975), donde Bernhard precisamente contradice al propio prólogo. La razón por la que el libro *El origen* se subtitula en alemán *Eine Andeutung* (Una indicación) demuestra que Bernhard es consciente del carácter problemático de la autobiografía. Él indica, es decir, él deja por escrito unas indicaciones que muestra como señales, indicios de lo que vivió y que identifica con la verdad, pero no deja de señalar que se trata solo de una indicación, porque sabe que tanto la memoria como la historia falsean («es costumbre falsificar la historia y transmitirla como historia falsificada, cuando nos consta, sin embargo, que toda la historia es una historia falsificada que siempre se ha transmitido sólo como historia falsificada», 2009, 26-27).

Sin embargo, él está «obligado» a contar lo que sucedió («lo que debe ser dicho, lo que debe ser indicado»), para «hacer justicia a la verdad de entonces», sin tratar de embellecer o siquiera de «editar», solo dejar eso por escrito. No se corresponde su propia intención con la

idea del traductor de que la autobiografía no es más que una biografía porque, si leemos entre líneas, la autobiografía para él no es posible y por eso señala como incorrectas a aquellas ediciones en alemán que así lo catalogan.

(...) me ha resultado siempre una ciudad cada vez más insoportable, y cualquier otra afirmación sería falsa y mentira y calumnia, y estas notas tienen que ser anotadas ahora y no más adelante, y de hecho en este instante en el que tengo la posibilidad de ponerme sin reservas en la situación de mi infancia y mi juventud, y, sobre todo, de mi época de aprendizaje y estudios en Salzburgo, con la incorruptibilidad y sincero sentido del deber necesarios para esa descripción como indicación, hay que aprovechar este instante para decir lo que debe ser dicho, lo que debe ser indicado, para hacer justicia a la verdad de entonces, a la verdad y realidad, al menos como indicación, porque con demasiada facilidad llega de repente el tiempo nada más que del embellecimiento y la atenuación inadmisible, y esa ciudad de Salzburgo, de mi aprendizaje y mis estudios, lo fue todo para mí, todo salvo una ciudad hermosa, salvo una ciudad soportable, salvo una ciudad a la que hoy tenga que perdonar, falsificándola. (2009, 49-50)

De esta manera, Bernhard repasa sus años de adolescencia en esta ciudad, símbolo para él del horror y de la muerte, con un padre ausente y después muerto y una madre que no lo aceptaba. El autor confiesa que el único lugar donde encontró amor y comprensión fue al lado de sus abuelos. En ese sentido, su abuelo es una figura fundamental para él en su formación:

Atento a todo lo que mi abuelo me mostraba y demostraba, tengo que considerar esa época con mi abuelo como la única escuela útil y decisiva para toda mi vida, porque fue él y nadie más quien me enseñó la vida y me hizo conocer la vida, al hacerme conocer antes que nada la naturaleza. (2009, 91)

*El origen* muestra también una tendencia metaliteraria clara, donde el autor expone sus dudas sobre el texto que está construyendo («En este lugar tengo que decir otra vez que anoto o incluso sólo esbozo o indico sólo cómo *sentía* entonces, no cómo *pienso* hoy», 2009, 77) y en esa reflexión aborda también las dudas que le despierta la repercusión que sus propios pensamientos pueden traerle en la vida real.

Y además: muchos asuntos, que el decoro y la razón prohíben descubrir, los he dado a conocer para enseñanza de mis contemporáneos. Y además: me he fijado como norma decir todo lo que me atreva a hacer, e incluso desvelo pensamientos que, en realidad, no pueden publicarse. Y además: si quiero conocerme es para conocerme como verdaderamente soy, hago un inventario de mí mismo. Esas frases y otras las he escuchado a menudo, sin comprenderlas, de mi abuelo el escritor, cuando lo acompañaba en sus paseos, él amaba a Montaigne, y ese amor lo comparto con mi abuelo. (2009, 89-90)

Montaigne lo acompaña durante gran parte del libro, al que cita a menudo, lo que refuerza su idea de escribir de acuerdo a la verdad. No olvidemos que sus *Ensayos* tienen como eje

central la búsqueda del autoconocimiento (Caballé, 1995, 28). Este libro autobiográfico no solo es la cumbre del humanismo, sino también uno de los primeros ejemplos de cómo la literatura puede ser autobiográfica y seguir siendo considerada literatura desde entonces hasta nuestros días.

A veces me pasa por la mente la idea de no revelar la historia de mi vida. Esa declaración pública, sin embargo, me obliga a continuar el camino una vez iniciado, así decía Montaigne. Tengo sed de darme a conocer; me es indiferente a cuántos, siempre que sea con arreglo a la verdad; o, mejor dicho, no ansío nada, pero temo más que nada en el mundo ser mal conocido por los que sólo me conocen de nombre, así decía Montaigne. (2009, 94)

Lejos de la ficción, la autora francesa **Annie Ernaux** ha consagrado su vida y su literatura a la escritura autobiográfica, lo que le ha reportado reconocimiento (Premio Renaudot, por *La place*, en 1984 o el Premio de la lengua francesa en 2008 al conjunto de su obra) y una notable repercusión. Gracias a ella, la dimensión íntima de la literatura ha alcanzado un prestigio hasta ahora inexistente, sobre todo en relación a la experiencia femenina. Ernaux divide su obra en distintos episodios, a los que dedica un libro distinto: desde el ascenso social de su padre campesino, su matrimonio, la enfermedad de su madre, la muerte de su madre, un episodio de aborto, etcétera. Con una valentía inaudita, analiza y describe pormenorizadamente situaciones dramáticas de su vida, donde está presente también la metanarración y una constante autorrevisión de sus libros pasados.

Durante mucho tiempo pensé que nunca lo publicaría. Quizá deseaba dejar de mi madre, y de mi relación con ella, una sola imagen, una sola verdad, la que intenté alcanzar en *Una mujer*. Creo ahora que la unicidad, la coherencia en la que desemboca una obra –sea cual sea, por otra parte, la voluntad de tener en cuenta los datos más contradictorios– debe ponerse en peligro cuantas veces sea posible. (...)

En ningún caso se leerán estas páginas como un testimonio objetivo sobre la «larga estancia» en una residencia, y menos aún como una denuncia (las cuidadoras eran, en su mayoría, de lo más atentas), sino únicamente como el residuo de un dolor. (2017, 14-15)

Dentro de su bibliografía, nos interesa especialmente un título, *La otra hija* (2011), que sí podemos considerar autonovela familiar y que veremos con un poco más de detalle en el epígrafe correspondiente.

En la categoría de memorias encontramos también *Memorias de una joven católica* (1957). En realidad, el volumen presenta una serie de artículos que la novelista **Mary McCarthy** ha ido publicando durante varios años sobre su vida. La peculiaridad de estas memorias es, por

una parte, que ella, al momento de editar la compilación, hace un ejercicio metaliterario, donde precisa, niega y conjetura sobre su texto primario. En la edición que trabajamos (Lumen, 2001), al final del relato se produce un cambio en el tamaño de fuente de la tipografía y McCarthy explica qué detalles son dudosos y qué partes son verídicas. Por el año de publicación, esta característica es excepcional y muestra una anticipación en la evolución autobiográfica posterior.

Por otra parte, el capítulo más interesante es el último, que tiene que ver con la figura de su abuela, sobre la que no ha hablado antes, confiesa ella, porque todavía estaba viva. Es en ese relato donde se vislumbra cierta similitud con las autonovelas familiares, ya que McCarthy trata de desentrañar quién era, más allá de sus propios recuerdos. La glosa metaliteraria del capítulo anterior contiene una aclaración muy profusa al respecto:

El lector ha oído hablar mucho de mi abuelo y muy poco de la abuela. Una de las razones que lo explican es que la abuela vivía cuando escribí la mayor parte de estos recuerdos. Sin embargo, yo sabía que tarde o temprano tendría que abordar el tema de la abuela, ya que de lo contrario la historia no sería completa. Incluso después de su muerte, sentía cierta renuencia a escribir acerca de la abuela, como si se tratara de tocar un nervio sensible. Significaba hurgar en el pasado, en mis primeros y más nebulosos recuerdos, y en el pasado de mi familia, detrás de estos recuerdos. La sensación de misterio detrás de la historia que ya he narrado se centraba más y más en la figura de mi abuela, que sólo aparecía como un nombre, un sollozo, un pañuelito de encaje, unos prismáticos de ópera y un revólver con cachas de perlas. (...) En cuanto a hombre, mi abuelo Preston era un libro abierto. Su historia en su mayor parte, era pública y notoria, y si algunos capítulos ocultos contenía, descubrí que estos capítulos se producían, precisamente, en el punto en que su historia se encontraba o se fundía con la historia de mi abuela. (...) La clave es mi abuela. Y también en su manera de ser puede encontrarse la clave del extraño favoritismo con que me trataron, y de la fría reserva que mostraron para con mis hermanos.

Cuanto sé de mi abuela lo digo a continuación, en el último capítulo. (...) (2001, 222-223)

También hay metanarración en el libro *Una historia de amor y oscuridad* (2002) del escritor israelí **Amos Oz**, que es principalmente un libro de memorias de infancia y adolescencia, donde recuerda a muchos personajes de su vida, como su abuela o su tío Yosef, pero donde ahonda también en la relación con sus padres, con especial atención a su gusto por los libros y por la literatura. También, por supuesto, la realidad judía y la diáspora recorren transversalmente todo el libro, donde intimidad y violencia comparten espacio.

Otro relato infantil al que debemos hacer alusión es *Habíamos ganado la guerra* (2007) de **Esther Tusquets** (1936-2012), en donde la autora narra su infancia en una España de

posguerra y en un ambiente de vencedores en el que, sin embargo, ella se siente insatisfecha; incluso llega a anhelar pertenecer «al bando de los vencidos» (2007, 276), entendemos que por puro encorsetamiento social y familiar y aburrimiento personal, amén de por poca información sobre lo que esa *otra* situación significaba en aquellos momentos.

Llama la atención, no obstante, que pocos años después de la publicación de este libro y, también, de la muerte de Tusquets, su hija, **Milena Busquets**, haya escrito una novela autobiográfica (novela autobiográfica porque el personaje se llama Blanca, pero es un trasunto de Milena y se narran situaciones reales, tal y como afirma la crítica y la propia autora)<sup>33</sup> titulada *También esto pasará* (2015), donde disecciona la relación problemática con su madre, a raíz de la muerte de esta.

Otro texto también revisado, ya contemporáneo a muchas de las autonovelas presentes en este trabajo, es *La lección de anatomía* (2008, 2014) de **Marta Sanz**, un texto autobiográfico que funciona como análisis de la propia autora, donde se cuelan también personajes familiares en cada una de las tres partes, correspondientes a su infancia, su preadolescencia y su madurez. Esta última parte se llama convenientemente «Desnudo». El interés por el cuerpo como identidad se desarrollará posteriormente en otro relato autobiográfico, titulado *Clavícula* (2017), donde el dolor físico puede llegar de lo interno o de lo externo, de la hipocondría, las condiciones materiales, las cuentas familiares o la condición femenina:

Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión.

Mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja. Creo que esta confesión es absolutamente impúdica pero fundamental. (2017, 69)

En ese sentido, autobiográfico e íntimo es también el libro *El cuerpo en que nací* (2011) de la mexicana **Guadalupe Nettel**, que aborda sus recuerdos de infancia desde el descubrimiento del propio cuerpo (un defecto en el ojo, la sexualidad, la propia escritura) narrado a modo de terapia y que podríamos denominar *Bildungsroman* por el trazo psicológico que se dibuja desde la infancia a la primera juventud. Su intención, como asegura al principio del libro es la de ordenar y comprender:

No hablaré demasiado de mi hermano pues no es mi intención contar o interpretar su historia como tampoco me interesa contar ni interpretar la de nadie, excepto la mía. Sin embargo, para desgracia de mi hermano y de mis padres, buena parte de su vida se entrelaza con la mía. Aun así, quisiera aclarar que el origen de este

33 Véase, por ejemplo, Zanón, 2015.



relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego. (2011, 17)

Una autobiografía de infancia muy particular la encontramos en *Una novela francesa* (2009), de **Frédéric Beigbeder**. En ella, el autor francés hace un repaso de su vida y de la historia de su familia desde la cárcel donde está detenido por consumir drogas en la vía pública. No solamente somete a su infancia a un análisis literario y psicológico, también repasa las figuras de sus abuelos, cómo le afectó el divorcio de sus padres siendo un niño pequeño y hace alusión también a su hija y a su hermano pequeño. El libro está dividido en capítulos muy cortos, que terminan, en el penúltimo de ellos, con una reflexión metanarrativa sobre lo escrito:

Lo que narro en estas páginas no es forzosamente la realidad, sino mi infancia tal como la he percibido y reconstruido a tientas. Todos tenemos recuerdos diferentes. Ahora, esta infancia reinventada, este pasado recreado, es mi única verdad. Puesto que lo que se escribe se vuelve realidad, esta novela cuenta mi verdadera vida, que ya no cambiará, y que a partir de hoy dejaré de olvidar.

He ordenado mis recuerdos como en un armario. Ya no se moverán de aquí. Ya no los veré más que con estas palabras, estas imágenes, en este orden; los he fijado como cuando, de pequeño, jugado a Mako moldeó, esculpiendo personajes con yeso rápido.

Todo el mundo piensa que a menudo he contado mi vida, cuando apenas acabo de comenzar. Me gustaría que se leyera ese libro mío como si fuera el primero. (2011, 205)

Dejamos casi para el final *Un pedigree* (2004), de **Patrick Modiano** porque contiene elementos eclécticos. Por una parte, parece que el relato se centra el retrato de sus padres, por lo que podríamos encontrarnos ante una autobiografía familiar o una autonovela, debido también a la presencia de abundante metanarrativa:

Que el lector me disculpe por todos estos nombres y los que vendrán a continuación. Soy un perro que hace como que tiene pedigree. Mi madre y mi padre no pertenecen a ningún ambiente concreto. Tan llevados de acá para allá, tan inciertos que no me queda más remedio que esforzarme por encontrar unas cuantas huellas y unas cuantas balizas en esas arenas movedizas, igual que nos esforzamos por completar con letras medio borradas una ficha de estado civil o un cuestionario administrativo. (2007, 11-12)

Sin embargo, aunque los padres siguen presentes en todo el relato y la relación con cada uno de ellos es sustancial (están divorciados o separados pero viven en el mismo edificio), a mitad del libro Modiano comienza a relatar también sus vivencias de infancia en un internado, sus

idas y venidas, las dificultades económicas de su familia, sus enfrentamientos con su padre por su futuro profesional, etcétera. El relato termina cuando él alcanza los 21 años y se independiza, se niega a entrar en el ejército como le exigía su padre, comienza a escribir y al mismo tiempo rompe la relación con él, lo «mata», porque logra zafarse de su influjo y comenzar a caminar por sí mismo. Esa ruptura es insuperable para el padre que, después de un intercambio de cartas con reproches y amenazas desaparece de su vida: «Nunca más lo volví a ver» (2007, 126).

Que el protagonista sea el propio Modiano (no en vano el texto se titula *Un pedigree* porque él mismo se considera un perro sin pedigree, por no pertenecer a ningún lugar y por no ser cuidado como él consideraba que se merecía) inclina la balanza hacia la autobiografía de infancia, sin embargo, es cierto que hay asuntos que se tratan desde la metanarrativa, como los silencios familiares, los ambientes políticos, así como la importancia de la literatura en la formación del autor y en su separación y diferenciación con sus padres que describen rasgos propios de la autonovela familiar.

Si Modiano comienza hablando de la historia de sus padres para terminar hablando de él mismo, en el caso de **J. M. G. Le Clézio** ocurre al contrario: el comienzo de *El africano* (2004) puede leerse como un libro de memorias, donde el autor francés nos cuenta cómo se trasladó a África con ocho años, donde su padre trabajaba como médico entre Nigeria y Camerún y qué experiencias y situaciones le quedaron en el recuerdo, tan lejos del ambiente burgués donde había crecido.

Sin embargo, luego comienza a contar la historia de su padre: había nacido en la isla de Mauricio cuando era colonia británica y llevaba casi toda su vida trabajando de médico en África, destinado a Nigeria durante la guerra. El motor poético subyacente es el del conocimiento y reconocimiento de su padre, ya que lo conoció cuando se trasladó a vivir con él y, aun al regreso a Europa, siempre conservó sus maneras africanas y sus costumbres. En esa narración la identidad de Le Clézio aparece siempre supeditada, en primer lugar, a una infancia fuera de lo común y, en segundo lugar, a un padre que se dedicaba a curar a miles de personas en cientos de kilómetros a la redonda. Precisamente, el carácter de personaje otro y, al mismo tiempo, desconocido, acerca el relato a la autonovela familiar. También lo hace la construcción subjetiva del autor-narrador y la necesidad por narrar el cuerpo (las enfermedades, su propio autoconocimiento, el hecho de ser el único niño blanco de la región...).

El traje occidental que usaba cada mañana para ir al mercado debía pesarle. Apenas volvía a su casa, se ponía una ancha camisa azul a la manera de las túnicas de los hausas del Camerún que llevaba hasta la hora de acostarse. Así lo vi al final de su vida. Ya no el aventurero ni el militar inflexible, sino un hombre viejo desterrado, exiliado de su vida y de su pasión, un superviviente. (2004, 32)

No obstante, creemos que *El africano* está a medio camino entre las memorias y al autonovela familiar debido, principalmente, a la brevedad del texto, que no permite una indagación mayor en ese (re)conocimiento ni paterno ni personal. De hecho, solo a final del texto aparece una alusión metaliteraria y, con ella, una verdadera conexión entre la infancia de Le Clézio y el pasado familiar.

Hoy existo, viajo, a mi vez he formado una familia y me he arraigado en otros lugares. Sin embargo, a cada instante, como una sustancia etérea que circula entre las paredes de lo real, me siento traspasado por el tiempo de otra época, en Ogoja. Por bocanadas me sumerge y me aturde. No sólo esta memoria de niño, extraordinariamente precisa para todas las sensaciones, los olores, los gustos, las impresiones del relieve o del vacío y el sentimiento de la duración.

Ahora, al escribirlo, lo comprendo. Esa memoria no es sólo la mía. Es también la memoria del tiempo que precedió a mi nacimiento, cuando mi padre y mi madre caminaban juntos por las rutas del país alto, en los reinos del oeste de Camerún. La memoria de las esperanzas y de las angustias de mi padre, su soledad, su desamparo en Ogoja. La memoria de los instantes de felicidad, cuando mi padre y mi madre estaban unidos por el amor que creían eterno. (2004, 60)

No situamos, por tanto, ante textos (las autobiografías de infancia y algunos tipos de memorias aquí incluidas) que en general contienen más similitudes con las autonovelas familiares que las biografías o autobiografías familiares, precisamente porque el texto es un reflejo de la identidad del autor-narrador y depende aquí de la importancia que los padres, abuelos o hermanos tengan como protagonistas y del carácter de la metanarración para acercarse más o menos a esa denominación.

### **2.3. Literatura elegíaca autobiográfica**

Aunque ya hemos hablado de las elegías, hemos querido incluir un apartado independiente sobre la literatura elegíaca autobiográfica que trate más ampliamente de otros miembros de la familia. Son textos entendidos y leídos como autobiográficos, pero se centran en la muerte de un hijo, un cónyuge o incluso un amigo, por lo que el tono no es indagatorio ni aspira a elaborar una historia desconocida a partir de la escritura, sino que constituye más bien un

ejercicio de duelo cuya intención es contener en un texto los recuerdos compartidos con esa persona o incluso la narración de su muerte.

Un precedente en esta categoría literaria lo encontramos en la elegía *Una pena en observación* (1961) de **C. S. Lewis**, publicado originalmente bajo seudónimo («N. W. Clerk») para preservar su identidad, al igual que la de su esposa, que aparece en el relato nombrada como «H.». Solo tras la muerte de él en 1963, se desvela su autoría en una reedición en la que, sin embargo, se mantiene el anonimato de la mujer. Él mismo asegura que sus «apuntes», como denomina al libro, «han tratado de mí, de H. y de Dios. Por ese orden» (1961, 27), ya que intercala evocaciones de su mujer con reflexiones en torno a sí mismo, a su relación con ella y con los demás y también en torno a su fe y al proceso de duelo en el que interpela constantemente a Dios y a su voluntad. En la literatura en español un referente indiscutible es *Mortal y rosa* (1975) de **Francisco Umbral**, donde ya se percibe una hibridación de géneros, siendo el tono poético-elegíaco el más representativo.

Dos textos más actuales sobre el proceso de duelo son *Noches azules* y *El año del pensamiento mágico* (ambos publicados originalmente en 2005), que forman un tándem literario porque abordan dos muertes distintas y casi simultáneas. **Joan Didion** cuenta en ellos cómo vivió la hospitalización de su hija Quintana por una neumonía que derivó posteriormente en un choque séptico y la muerte repentina de su marido John, mientras su hija estaba inconsciente. En *Noches azules* centra el relato en su hija, que finalmente muere. «Estos fragmentos los he usado para sostener mis ruinas» (2015, 160), dice Didion en un momento dado. A medio camino entre la memoria, el diario y la escritura terapéutica, los textos ahondan en la reconstrucción de las emociones de la autora, cercenadas por la repentina sucesión de acontecimientos.

También otra aclamada escritora estadounidense, **Joyce Carol Oates**, publicó en 2011 un libro elegíaco sobre la repentina muerte de su marido, titulado *Memorias de una viuda*. Lo interesante en este caso, como en muchos otros, es que la autora de la autobiografía es una reconocida escritora de ficción, celosa hasta ahora de su intimidad. Hay en estos textos un motor tan poderoso que sobrepasa esa preservación escrupulosa, el duelo impele a los autores a reescribir su vida a través de la literatura y colocarse así de nuevo en el mundo.

Como un intento de conservación de la figura de su mujer, la escritora Aura Estrada, se

presenta *Di su nombre* (2011) de **Francisco Goldman**, una larga elegía que tiene como motor el poner orden a una vida truncada inesperadamente, la culpa y el abuso de alcohol. Al ser el culpable de la muerte de su esposa a ojos de la familia de ella, Goldman trata de reconstruir lo que ocurrió, volver al lugar del accidente al año siguiente y hacer un ejercicio de memoria e introspección personal y literario para poner palabras a la tragedia.

¿Con esas palabras, quiso exculparme? ¿Constituye una de esas afirmaciones que yo debería prohibirme hacer? Sin duda alguna la súplica y la invocación de amor de Aura encajarían bien con los sentimientos y las simpatías de cualquier jurado, pero no estoy en un tribunal. Necesito plantarme desnudo ante los hechos; no hay manera de engañar al jurado que tengo frente a mí. Todo importa y cuenta como prueba. (2012, 27)

La inclusión de documentos escritos por la propia escritora, fotografías y el hecho de que aparezca como narrataria del texto en muchos casos recuerda también a las autonovelas familiares. Resulta muy significativo que Goldman también relate la existencia de secretos en la familia de ella, que reconstruya, aunque siempre desde fuera y a través de la voz de ella, las historias personales que implicaban a sus padres, a su padrastro y a su hermanastra.

**Sergio del Molino** aborda directamente y se cuestiona como escritor las razones que le llevan a escribir sobre su hijo muerto en *La hora violeta* (2013). Por tanto, la metaliteratura es el elemento sustancial para analizar este libro que funciona como un depósito de las vivencias en el proceso de cáncer que sufrió su hijo y su posterior fallecimiento.

Porque ella, como yo, se planteó en un primer momento la razón de su escritura. Y, como yo, no encontró un motivo. Escribe Goldstein en el prefacio a sus notas (la traducción del inglés es mía. El texto original (...): «En el pasado, con frecuencia me han maravillado la franqueza y el detallismo minucioso con que algunos escritores describen sus tragedias personales. Me parecía una violación de la intimidad difícil de justificar. Pero, a lo largo del año pasado, creo que comencé a comprender qué motiva esa escritura. Conforme nuestra tragedia personal intensifica su crudeza, sentía una creciente necesidad de reflejar en el papel lo que nos estaba pasando. Podría pensarse que, al reducir estas experiencias al lápiz y al papel, lograría limpiarme el alma o purgar mis sentimientos. La escritura de la historia no aboga por la esperanza ni por la desesperación. Más bien, es el relato de un hecho inexorable». (2013, 184-185)

La correlación entre el tiempo de narración y el tiempo de escritura es representativa de las autonovelas familiares. Que el pasado tenga a través de la escritura un «presente constante» justifica, para Pozuelo Yvancos, el «hecho autobiográfico no como historia, sino como inmediatez» (2006, 88). Y cuando esa forma autobiográfica

comparte los avatares de la escritura, de los que quiere y no puede evadirse,

sobrepasa el tiempo histórico de la inmediatez y el de la individualidad, lo que justifica su capacidad de ser una estructura simbolizadora, más allá del latido monocorde de la propia individualidad. (2006, 88)

En ese sentido, el duelo necesita ser ordenado en esa «estructura simbolizadora», pero el autor comprende que una vez terminado el trabajo, el duelo terminará con él y el adiós al hijo será definitivo.

Lo urgente es también este libro. Con su escritura esquivo lo importante. Encaro la pena con palabras, y mientras resuelvo problemas de estilo, depuro el lenguaje y estructuro sus páginas, evito ser tragado por lo importante. Cuidar de los detalles literarios es mi forma de asirme al mástil y mantenerme al mando de la nave. De otro modo, me perderían las sirenas o me cegaría la contemplación del brillante y amorfo espanto que me rodea y me atraviesa. (Del Molino, 2013, 126-127)

Como un ejercicio de contención y también como un sentido homenaje personal y literario se presenta *Amarillo* (2008) de **Félix Romeo**, escrito quince años después el suicidio de su amigo, el también escritor Chusé Izuel. Romeo comienza incluyendo citas del propio Izuel y de reseñas a *Todo sigue tranquilo* para hacer un retrato certero de él, donde entremezcla recuerdos personales junto a su otro amigo común, Bizén, a quien, además, está dedicado el libro y cartas entre ellos. Recuerda situaciones de su juventud, del bar donde compartían tertulias, la personalidad de su amigo, la relación de él con el mundo, con su familia, con la muerte, con el sexo. También hay expresiones metanarrativas a lo largo del libro:

Si yo quisiera escribir una biografía de ti tendría que llamar a Mariángeles, hablar con ella de su relación contigo, de lo que sintió. No quiero hacer una biografía.

Tendría que llamar a tu madre.

Tendría que llamar a Alfonso y a Quico, tus hermanos. (...)

Tendría que poner a un montón de gente a hurgar en lugares que han quedado tapados con el hormigón del tiempo.

Pero no quiero escribir tu biografía. (2008, 87-88)

Este libro contiene muchos de los elementos necesarios de las autonovelas (sino familiares, quizá «de amistad») porque a pesar de estar escrito en primera persona, el protagonista es otro, el amigo, cuya historia se intenta reconstruir a través de sus propias palabras en cartas y en artículos de prensa, así como los recuerdos, los pasos, los indicios. Existe una pretensión de veracidad y un deseo de retratar con la mayor fidelidad posible: «El cura no te conocía. Yo tampoco te conocía y estoy haciendo como el cura: largar un responso y enterrarte. Lavar mi conciencia» (2008, 89). Sin embargo, a pesar de que la culpa puede ser el motor de la escritura (no en vano el amigo de Romeo se suicida sin dejar una nota ni una explicación), la

identidad del autor corre mucho menos peligro que en autonovelas referidas a un familiar cercano. Es más, aunque el libro nazca del silencio, como él mismo asegura en una entrevista, tarda quince años en emprender su escritura:

«Antes de que el libro se publicara, le di a leer el manuscrito a Bizén y tuvimos una larguísima conversación. No habíamos hablado de la muerte de Chusé en todos estos años y, de hecho, el libro nació de la impotencia de no haber podido dar una explicación a esa pérdida». (Hevia, 2008)

El secreto personal, aun desvelado, no afecta a la identidad del autor, quizá únicamente a su conciencia. Es cierto que hay un intento de indagación, de reconstrucción, sobre todo relacionado con el sexo y los problemas de impotencia de su amigo, pero en ningún caso existe algo parecido a la *novela familiar*, a una historia que se oculte y se transmita o sobre la que se sostenga la relación, ya que el amigo se encuentra al mismo nivel relacional que el autor y Romeo solo puede hacer una aproximación, quizá para redimirse, pero nunca va a poder llegar más allá.

Éste es un libro sobre el crimen perfecto. Sobre la memoria, sobre la imposibilidad de recordar. Sobre la imposibilidad de escribir libros sobre la vida que sean reales. Sobre las cuatro cosas que recuerdo de ti. Sobre todo es un libro sobre las mil cosas que no recuerdo de ti y sobre las mil cosas que ignoro de ti, y quiero seguir ignorando.

Todo empieza con una pregunta: ¿cómo no me di cuenta de que te ibas a suicidar? De esta pregunta sale otra pregunta: ¿por qué tu muerte me produjo un alivio tan grande? De esta pregunta sale otra pregunta: ¿soy responsable de tu muerte? Y de esta pregunta sale una última pregunta: ¿por qué desde hace años arrastro una terrible sensación de culpa por tu muerte? Este libro trata de responder estas preguntas, pero lo que realmente hace es incrementar el número de preguntas y no responder ninguna de las anteriores. (Romeo, 2008, 126-127)

Cabe añadir, también en torno al suicidio, el aclamado libro *Lo que no tiene nombre* (2013) de la colombiana **Piedad Bonnett**. No obstante, a pesar de la desgarradora historia sobre la psiquiatrización de su hijo y su decisión de suicidarse, no consideramos tampoco que cumpla con los criterios para ser una autonovela familiar, ya que el relato que se reconstruye es el de la psiquiatría hegemónica (que habla de enfermo mental y de enfermedad mental e incluso remite a factores biológicos como causa del suicidio, lo que Bonnett cree a pies juntillas) y no el de Daniel, cuya voz queda sepultada por discursos altamente dañinos que si acaso simbolizan más las causas de su decisión y no las fuentes fiables que la puedan explicar.

A pesar de que las personas retratadas en este tipo de autobiografías formaban parte de la identidad de los autores, su relación con ellos no proviene de lo mítico, de lo anterior a su

existencia, de lo ocultado o de lo ficcional. En ese sentido, aunque el cónyuge se hubiera convertido a lo largo de los años de convivencia en una parte sustancial de la persona que escribe e incluso aunque la individualidad del autor se vea en peligro a su muerte, esta nunca deberá ser *desvelada* o *desentrañada*. Puede haber en estos relatos un ajuste de cuentas o un deseo de contención que convierta al libro físico en un asidero de la historia familiar, pero el tiempo de narración solo podrá abarcar los sucesos de la vida de ambos, nunca los anteriores, porque en ellos no se encuentran las explicaciones para lo que se siente hoy. En la mayoría de los casos no hay secreto como tal que revelar, a pesar de que la muerte en sí misma pueda resultar un misterio.

### 2.3.1. Autobiografía paternofilial

Las autobiografías paternofiliales, a diferencia de las elegías autobiográficas a los hijos, narran la relación entre padre e hijo desde el punto de vista educacional o de relación personal con ellos. Dentro de esta categoría encontramos *Equivocado sobre Japón* (2004), en la que su autor, **Peter Carey**, narra un viaje de trabajo al país nipón en el que le acompaña su hijo de doce años y que resulta finalmente una experiencia de reconocimiento entre ambos. No en vano el subtítulo del libro es *El viaje de un padre y su hijo*.

También autobiográfico es *Cineclub* (2007), del novelista y crítico de cine **David Gilmour**, que ante el inminente fracaso escolar de su hijo adolescente, Jesse, decide hacer un trato con él: no está obligado a ir al instituto, pero debe permanecer alejado de las drogas y ver con su padre tres películas a la semana. Durante la novela se relata la evolución del joven, desde que se padre toma la decisión hasta que encarrila su vida. La segunda solapa de la edición española dice que «*Cineclub* es un repaso personal de la historia del cine, un desafío a nuestras nociones de la educación y, sobre todo, la historia real y conmovedora de un padre que intenta acercarse por todos los medios a su hijo adolescente» (2009). El libro está narrado de manera novelística, cronológicamente, sin pasajes metanarrativos; sin embargo, al final del mismo, Gilmour añade una sección de «Agradecimientos» donde confiesa: «Escribir un libro sobre miembros de tu familia, especialmente si los adoras, es una experiencia angustiosa que seguramente no repetiré en un futuro próximo» (2009, 249). Se da por verídico el relato, ya que el autor agradece a su hijo haberle confiado «su retrato y por permitir su publicación sin haberlo visto antes» (2009, 249).



Por otra parte, *Quieto* (2008) cuenta la historia de la vida del segundo hijo del autor, **Marius Sèrra**, que nació con una grave encefalopatía, comúnmente llamada parálisis cerebral. El libro se centra en distintos episodios cotidianos de la vida, cómo afecta la condición de su hijo y cómo tratan de salir del paso en cada una de esas situaciones. A partir de la página 157 se incluye una parte con imágenes en folioscopio, que representan a su hijo simulando correr (así se llama esa parte precisamente, «Correr») y cada una de las páginas contiene un breve texto, en primera persona, como si fuera el niño el que hablara, con sus recuerdos más significativos. El procedimiento en Photoshop que se ha seguido para hacerlo es lo último que se relata en el libro, antes de que aparezcan estas imágenes.

El objetivo de este texto autobiográfico, según cuenta el propio autor en la cuarta de cubierta, es el de

que ni su hermana ni nosotros dejemos de hacer nunca nada de lo que haríamos si no tuviera que ir por el mundo al 15% de rendimiento. No siempre es posible, pero la mayoría de veces se trata sólo de hacerlo de otra manera. En *Quieto* he buscado una forma narrativa de explicar el ambivalente estado emocional que provoca tener un hijo que no progresa adecuadamente. (Sèrra, 2008)

No existe, por tanto, deseo indagatorio ni de reconstrucción. Es más bien un homenaje a su familia, a través de las vivencias que se sucedieron tras el nacimiento del niño: «Todos los episodios que aquí se relatan son rigurosamente literales» (2008, 7). De hecho, Llullu muere ocho meses después de la publicación del libro, y aunque era algo que podía pasar, no fue el motor de escritura en ningún caso: «El relato cubre siete años en la vida de nuestro hijo Lluís Serra Pablo, alias Llullu. Desde su nacimiento hasta la revisión final de estas líneas» (2008, 7).

## 2.4. Autoficción

Anteriormente (Gallardo, 2014) ya se discutió la necesidad de deslindar a las autonovelas familiares del paraguas de la autoficción, lugar desde el que se venían analizando hasta ahora. Sin embargo, dentro de las llamadas «novelas del yo» encontramos casos de literatura familiar que mantienen un pacto ambiguo y que no ofrecen, aunque existan ciertos indicios, herramientas suficientes al lector para incluirlas dentro de la categoría autobiográfica. En algunos casos, podrían ser considerados autonovelas familiares sin dificultad, sin embargo,

las etiquetas que se usan para promocionarlos y la insistencia de sus propios autores en mantenerse bajo esa *máscara*, unido a una frecuente estética narrativa que hace complicada la verificación, hace que no podamos analizarlos abiertamente como tal.

El ejemplo más claro de autoficción lo constituye *La mitad del alma* (2004) de **Carme Riera**. Desde el comienzo del libro destaca la fuerza e insistencia con la que la narradora se dirige al narratario, que es el propio lector. Le debe ayudar (y por eso escribe el libro) a encontrar datos relevantes sobre su madre fallecida en extrañas circunstancias, Cecilia Balaguer, ya que sospecha que la vida que llevó no era la que ella conoce.

El dato del nombre ya levanta sospechas y, enseguida, en una búsqueda simple descubrimos que la madre de la autora se llama Carme Gilera. Hay otros datos en el libro que son también contrastables y que no concuerdan con la realidad: hay un momento en el que dice que ha nacido en 1950 (2004, 50), cuando la autora nació en 1948, y en otro, que tenía 7 años en 1957, lo cual, por deducción, es imposible.

Del mismo modo que en la autonovela, hay una búsqueda, en este caso también física, ya que la narradora se desplaza hasta los lugares importantes de la historia que reconstruye y habla con sus protagonistas, pero también tiene un elemento propio de la literatura autoficcional que ha heredado de la tradición literaria desde el siglo XV, que es la técnica del manuscrito encontrado. En este libro en particular, el «manuscrito» son unas cartas que le entrega un desconocido durante una feria del libro.

El primer epígrafe que encontramos en *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas* (2013) de **Llucia Ramis** es «Esto no es una autobiografía» (2013, 5), lo que indudablemente establece un pacto con el lector: «lo que se cuenta aquí podría formar parte de mis vivencias y de mis experiencias, pero no quiero que se lea de ese modo». Según el *booktrailer*, Ramis habla de una narradora, que se encuentra en una encrucijada: «no tiene futuro, no sabe qué va a ser de ella y el único modo que tiene para escapar es volver a sus raíces para preguntarse o para descubrir por qué ha llegado a donde ha llegado, por qué está donde está» (LibrosdelAsteroide, 2013). Enseguida, Ramis cambia a la primera persona y confiesa que es ella quien ha ido a investigar a los archivos oficiales para buscar la «versión oficial» de su familia y habla también de las historias y del lenguaje compartido entre sus miembros. Sin embargo, el prólogo, de José Carlos Llop, habla de novela y de autoficción.

Efectivamente nos encontramos ante un texto fragmentario, de carácter posmoderno, cuya metanarrativa desconfía de la verdad, donde también se hace una reflexión sobre el engaño de la memoria: «Mi padre dice que, cada vez que recordamos algo, en realidad estamos recordando la última vez que lo recordamos. No volvemos al momento en el que lo vivimos, sino a aquel otro que ya era una recreación. Recordamos aquello que inventamos o nos hicieron inventar» (2013, 178). Aunque con los elementos con los que contamos podríamos afirmar abiertamente que nos encontramos ante una autonovela familiar, respetamos la categoría bajo la que se difunde este texto y entendemos que proviene de la imposibilidad de cerrar o de contener la propia identidad: «En las naves de la antigua fábrica aún se conserva toda la documentación de su historia que, solo en la inofensiva burocracia de los papeles, también es, en parte, mi propia historia» (2013, 15).

**Carlos Pardo** escribió en *El viaje a pie de Johann Sebastian* (2014) una historia de relaciones familiares actuales, de enfermedades paterna y materna, de las decisiones vitales que deben tomar él y sus hermanos, de sus propias personalidades en conflicto. El libro incluye también un capítulo, que precisamente da título al libro, donde se narra el viaje del compositor alemán, ya huérfano, desde la ciudad en la que vivía con su hermano hasta Lüneburg, para estudiar con una beca. Pardo ya había explorado la autoficción en *Vida de Pablo* (2011) y posteriormente continuó con la estela autobiográfica en *Lejos de Kakania* (2019). Sin embargo, él siempre reniega del género y justifica el uso de distintos elementos narrativos (como en este caso particular el viaje de Bach o en su siguiente libro un largo poema narrativo) de la siguiente forma:

Me gusta meter en mis libros esta especie de entretenimientos, juegos de distintos niveles de lectura. Y hacerlo de una manera divertida, por puro gozo lector, pero también porque creo que en un libro supuestamente autobiográfico uno necesita crear diferentes distancias. (Pardo en Arjona, 2019)

Las dudas sobre lo autobiográfico también recorren el libro y se las traslada al narratario, que en este caso es el lector, al que apela en varias ocasiones. Para ilustrar de qué manera defiende la ficción en la literatura, pero al mismo tiempo desvela sus mecanismos sirve el siguiente fragmento de *El viaje a pie de Johann Sebastian*.

Ya en el DF, para un público de cincuenta personas, cincuenta poetas, leí el poema del embarazo, pero nadie comprendía. Dos poetas mexicanos me dieron la enhorabuena y yo debí contestarles que la poesía nunca es biográfica, pero, en vez

de eso, me sentí como un niño que ha metido la pata y dije la verdad, que era un poema sobre un aborto.

Esto no son revelaciones, sino esa cosa más imprecisa que ha ido creciendo durante estas semanas alrededor de la palabra hijo, las malas hierbas que protegen el fruto. (Pardo, 2014)

«**María Yuste** explora los límites de la autoficción», dice al contraportada de *Vida de provincias* en su versión de 2017. En brevísimos capítulos se exponen, como fotogramas, situaciones de su vida (esos deben de ser los límites de los que se habla) en lo que podríamos llamar, desprovisto de ficción, una autobiografía de infancia: sus padres aparecen como personajes, pero también su hermana, sus amigas y compañeras de colegio. En todo el libro se percibe una oposición entre la infancia de los 90 y la vida de las generaciones anteriores: los cambios de hábitos, de mentalidad. De ese modo, Yuste también se compara en ocasiones con sus padres y trata de descubrir qué hay de ella en todo lo que ha heredado y vivido.

Paseando llegamos hasta los límites del barrio y damos media vuelta. Entonces mi madre se pone trascendental y nos dice que para ella ya es tarde porque es vieja pero que nosotras aún somos jóvenes y podemos vivir la vida que queramos. Aunque ¿cuál es esa vida? Y ¿dónde podríamos vivirla? (2017, 67)

Cabe señalar también que el álbum familiar del que habla en el último capítulo puede verse en parte en el *booktrailer* de la primera edición del libro (honolulubooks, 2014), lo que de nuevo remite a una correspondencia innegable entre texto y fotografía.

*Hermano de hielo* (2016) de la catalana **Alicia Kopf** (su verdadero nombre es Imma Ávalos) es un ejemplo de literatura inclasificable, mezcla de ensayo, hipervínculos (muchos capítulos son enlaces a páginas web, entradas de la Wikipedia y hay multitud de notas al pie con referencias a la información proporcionada) y diario de vida y de proyecto artístico. En este planteamiento, la relación con su hermano aparece intermitentemente a lo largo del libro: el hielo y los viajes a Islandia o las expediciones a la Antártida son una metáfora, aparentemente, de las relaciones familiares. El libro puede entrar dentro de la categoría de autobiografía, sin embargo, su carácter híbrido, inconexo, ensayístico y el predominio de sus vivencias personales y de la primera persona en los capítulos más confesionales hacen que no podamos clasificarlo como una autonovela familiar.

Uno de los autores del corpus principal, **Eduardo Halfon**, escribió *Saturno* en 2003 (aunque la edición española es de 2017), antes de plantearse su pentalogía familiar. Es un texto en formato epistolar, dedicado a su padre, donde «ajusta cuentas» con él, al estilo kafkiano.

*Saturno* contiene reflexiones muy pertinentes sobre la influencia del padre en los hijos escritores y no tanto elementos extratextuales referidos con los que podamos demostrar la veracidad del texto o suponerla. Para Halfon, como para muchos otros autores de autobiografía en el contexto actual, «todo relato autobiográfico tiene algo de ficción» (Halfon en González, 2019), pero de un modo muy rebatible: porque la propia ordenación y estructura de un libro ya contiene ficción. Como explicábamos anteriormente, si seguimos este razonamiento, el lenguaje en sí mismo es también ficción por lo que no cabría en sus estructuras, incluso extraliterarias, una expresión que no lo fuera. En una entrevista, Halfon explica su relación con el texto del siguiente modo:

Así es. Mi biografía es un telón de fondo. Yo pongo, digamos, la escenografía: el poste de aquí es mi infancia, la luz de allá es mi rostro. Todos los elementos del escenario se corresponden con mi vida, pero el drama que sucede ante ellos, la historia que escribo ya no lo es. Ya es otra cosa. Es algo creado, artificial. Es ficción. No sé por qué lo hago así, no sé qué necesidad tengo de escribir de esa manera. ¿Verosimilitud, quizás? Es posible. Alguien lee *Saturno* y cree que yo, Eduardo Halfon, estoy al borde del suicidio. En mi familia lo leyeron pensando que era un ataque tremendo a mi padre. Esa es la lectura literal, pero creo que no es correcta. Aunque tampoco me molesta si sirve para que el texto pegue más fuerte. (Gordo, 2017)

Otra obra que se presenta como autoficción es *Madre mía* (2017) de la argentina **Florencia del Campo**. A pesar de ello, ya tratamos de defender anteriormente (Gallardo, 2019) que los elementos ficcionales (o autoficcionales) de este libro son perfectamente asumibles por la autonovela familiar o la novela autobiográfica, ya que se trata finalmente o bien de la ocultación de los nombres bajo iniciales (que corresponden a los nombres reales) o bajo su tachado de los documentos que se adjuntan al final del texto, o bien de la inclusión de diálogos ficticios entre madre e hija, marcados en el texto tipográficamente para distinguirlos del resto del relato. Este libro, donde el lenguaje es quizá el protagonista intangible, cuenta la historia de la enfermedad de la madre y del conflicto que eso le genera a su hija, que vive en España y debe enfrentarse al regreso y al choque de su identidad. En las frecuentes incursiones metanarrativas, Del Campo trata de confrontar el lenguaje íntimo (el familiar, el original) con el médico (el especializado), de ahí también la inclusión de los informes de su madre, que son apenas inteligibles.

La cercanía y, a veces, equiparación desde el análisis crítico entre las autonovelas familiares y las autoficciones nos obligan a hacer un breve recorrido por uno de sus elementos más

significativos en ambos fenómenos, la metaliteratura, a fin de establecer tanto sus similitudes como sus diferencias.

## 2.5. Metaliteratura: de la autoficción a la autonovela

Uno de los padres teóricos de la autoficción, Vincent Colonna, establece cuatro tipologías para el género: **autoficción fantástica** (historia inverosímil), **biográfica** (fábula sobre su existencia), **especular** (el autor no ocupa el centro del relato, «su intervención se produce a través de la reflexión metaliteraria», 2012, 19) y **autorial** (o intrusiva, porque permanece al margen de la historia, aunque la comente o haga digresiones) (Colonna en Casas, 2012, 85-122).

En la **autoficción especular**, el autor-narrador utiliza el texto como un espejo, donde puede verse reflejado *n* veces, de ahí que autores como Genette hablen en este sentido de recursos como la metalepsis, es decir, «el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir el mundo narrado por el narrador» (Lutas, 2009), el *mise en abyme*, que consiste «ya no en reflejar la existencia del autor en el texto, sino en engastar un texto dentro de otro texto: la misma obra se duplica a sí misma» (Colonna en Casas, 2012, 114) y la metaliteratura (la clásica función metalingüística de Jakobson aplicada a la literatura). Sin embargo, como el propio Jakobson detalla, ningún mensaje cumple únicamente una función (1980, 82), pero la función metalingüística puede aparecer en cualquier momento en medio de una actividad verbal: «cada vez que el emisor y/o el receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código» (1980, 86).

Si hablamos de literatura, «es la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto» (Camarero-Arribas, 2004, 457) o, dicho de otro modo, es una llave de entrada al lector para la interpretación del texto, una apelación a una acción comunicativa activa dentro de la construcción de los significados textuales. Precisamente por su carácter lúdico, es un procedimiento muy utilizado en las autoficciones para implicar al lector en ese juego de identidades donde se sitúa el autor.

Como asegura Camarero-Arribas (2004, 458), «el creador estructuro-formal busca la

complicidad/colaboración del *otro* desconocido», del destinatario, y ese gesto «va más allá de las pautas literarias». La escritura metaliteraria es un «acto a fin de cuentas tendente a la subjetividad, a la búsqueda de un sujeto por parte de otro sujeto». En ese sentido, hemos tomado el término «autonovela», que usan teóricos como Manuel Alberca o Vicente Luis Mora, como ya se ha explicado, pero desde una perspectiva distinta. Recordemos que para Mora autonovela es una «variante de la autoficción» y la define como «el punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, donde los materiales autobiográficos y las reflexiones metaconstructivas generan un tipo que supone la *metaescritura de uno (mismo)*, con un mayor o menor grado de ficción y teoría, según autores» (2013, 142). Para Alberca (1999), es la denominación más correcta para «autoficción».

En cualquiera de los casos, optamos por el término «autonovela» para explicitar su cercanía a la literatura posmoderna y, en concreto, a las autoficciones en relación a sus similitudes: «narración en prosa, pero que mezcla otros elementos propiamente posmodernos como la fragmentación, la hibridación y la inclusión de citas o elementos gráficos que alimentan y completan el texto» (Gallardo, 2014, 89); pero también para evidenciar que, aunque haya evolucionado desde la autoficción o comparta rasgos con ella, pertenece al ámbito de la autobiografía. Es decir, las autonovelas familiares toman elementos formales de la «ficción», desde la estructuración del relato, los *flashbacks*, la inclusión de planos diegéticos, extradiegéticos y metadieгéticos, etcétera. Pero todos estos recursos son usados al servicio de una introspección subjetiva y de una búsqueda extradiegética: la realidad y el lenguaje literario dialogan en el texto porque se retroalimentan.

Por este motivo, uno de los puntos en los que autoficción y autonovela se tocan (porque la autonovela lo hereda o porque lo desarrolla desde la misma autobiografía) es ese lenguaje metaliterario que sirve al autor para dirigirse a un *otro*. La metaliteratura es un elemento clave para determinar si nos encontramos ante una autonovela familiar porque:

- A través de ese metalenguaje se produce la toma de conciencia de la necesidad de **reconstrucción** de la historia personal o familiar y, por tanto, se establece un pacto de **veracidad**.
- Es el espacio idóneo para que el autor reflexione sobre cuestiones relacionadas con **la ficción y la autobiografía**, por ejemplo. En este espacio, interpretado como verídico, el autor

es capaz de expresar sus **dudas teóricas**, pero también de exponer sin tapujos un cuestionamiento íntimo sobre su pasado, sobre la memoria y sobre la pertinencia del texto y su lugar subjetivo en el mismo.

– En el espacio metaliterario es donde se produce y se reproduce la **relación narrador/a—narratario/a**, es decir, el autor-narrador puede usar este espacio para dirigirse a un *otro*, que es el personaje central de su narración o a quien va dedicada. También es posible que el narratario sea un lector hipotético a quien van dirigidas las preguntas y dudas de los dos puntos anteriores. Es en este contexto donde se establece **la intención narrativa** del texto.

Ese destinatario, que puede aparecer también en textos autobiográficos clásicos y, también, como elemento ficcional en novelas convencionales, está definido teóricamente por Gerald Prince en «Introduction a l'étude du narrataire» (1973) a partir del «grado cero», es decir, a partir de narraciones que carecen de referencias que puedan ser apreciadas por el narratario. Cuando sí aparecen señales, estas pueden ser difíciles de distinguir o ser contradictorias, pero entre ellas encontramos: apelaciones directas en vocativo, uso de la segunda persona, preguntas «que no son atribuibles al narrador ni a los personajes», pasajes que contradicen o responden a preguntas que entendemos surgen fuera del texto, del mismo modo que alusiones a un «fuera del texto», comparaciones entre realidades conocidas por el narrador y por un *otro*, justificaciones o explicaciones metanarrativas, etcétera (Carrasco, 1982).

A partir de estas características, pueden clasificarse los narratarios entre **ausentes** (no aparecen con claridad, pero pueden existir), **invocados** (su papel no es muy relevante en el texto, pero se les menciona a veces mediante vocativos del tipo «querido lector») y **narratarios-personajes** (cumplen el papel de narratarios pero también puede cumplir otros, no solo el de personaje, también el de narrador; pueden ser reemplazado a lo largo del texto o pueden ser una personaje central).

Los dos tipos de narratarios que nos interesan para poder trazar una línea de afinidad entre autoficción, autobiografía y autonovela son tanto los invocados como los narratarios-personajes. Como hemos visto, en este capítulo existen multitud de ejemplos de autobiografías familiares como de autobiografías de infancia (Handke, Bianciotti, Winterson, Bernhard, Ernaux, McCarthy, Nettel, Modiano) donde se apelaba al «lector» de manera más o menos directa y donde existía esa metanarración o ese espacio propicio para determinar que había un destinatario del texto. Y ya sabemos por Prince que si hay metanarrativa, hay un



narratario invocado, aunque no exista un vocativo, porque existen otros mecanismos para evocarlo. También hay varios textos autobiográficos familiares que van dirigidos explícitamente a la persona de la que se habla (Cohen y Simenon a sus madres, Romeo a su amigo y Goldman a su mujer, por ejemplo).

Además de los textos propiamente epistolares, existe una tendencia a que el formato epistolar acabe apareciendo en el texto para cumplir esa función de apelación directa. Esto quiere decir que en varias de las autobiografías familiares o elegías, cuando aparece la invocación de la madre o del padre, también aparece el lector o viceversa, por ejemplo, en *El libro de mi madre* de Cohen aparece repetidamente «querida mía», pero también «no te burles, lector» (1992, 105).

En las autonovelas familiares que vamos a ver a continuación, existe en muchos casos un narratario-personaje: la persona a quien se orienta el texto es a la vez el personaje que se narra diegéticamente. En otras muchas autonovelas aparece también el lector, como en *El velo negro*. Aunque no haya un vocativo, muchos otros textos autobiográficos asumen un lector invocado al incluir pasajes metanarrativos: ¿a quién le están contando por qué escriben tal cosa o para quién hablar del texto que alguien está leyendo directamente? Tal y como asume Carrasco (1982, 17), las «sobre-justificaciones» o «explicaciones que se ubican a nivel de metalenguaje» son señales inequívocas de la presencia de un narratario en el texto.

Cuando el autor de una autonovela familiar no se dirige directamente a su antepasado, posiblemente dirija su texto a sus hijos, reales o futuros, que aparecen como destinatarios del texto, como los receptores de ese silencio que se rompe, que ya no deben asumir como propio.

## 2.6. Géneros familiares: otras fronteras

Por el valor narrativo de la historia familiar es muy complicado ubicar las «autonovelas» familiares dentro de la poesía. En todo caso habría que preguntarse si se llamarían «autopoemas» familiares o simplemente poemas. Es cierto que la estructura narrativa de textos como *El padre* (1992) de Sharon Olds o *Este libro es mi madre* de Erich Hackl

(publicado originalmente en 2013), incluso de *Mis padres: Romeo y Julieta* (2013) de **Pablo Fidalgo** obliga a incluirlos dentro de la categoría aquí estudiada. Se entiende además la necesidad narrativa que subyace a la (re)construcción de la historia familiar, que impregna también el género lírico. En teatro podemos encontrar ejemplos equiparables con *Mi madre coraje* (1979) de **George Tabori**, uno de los primeros autores que se atrevió a romper el tabú familiar sobre la *Shoah*.

Dentro de la novela gráfica, además de Alison Bechdel, a quien analizaremos más adelante, se encuentran dos ejemplos españoles: *La casa* (2015) de **Paco Roca** y *Estamos todas bien* (2017) de **Ana Penyas**. La novela gráfica de Roca trata la relación familiar entre él y sus hermanos a la muerte de su padre y los asuntos pendientes que deben resolver cuando regresan a la casa familiar, que están decididos a vender. Aunque la cuarta de cubierta habla de «los tres hermanos protagonistas», la autobiografía queda confirmada con la decisión de Roca de incluir una foto junto a su padre al final del libro. La correspondencia física entre ambos (personas y personajes) y la implicación identitaria que se desarrolla en los recuerdos domésticos que se relatan determinan el carácter autobiográfico del libro.

Dos años posterior es *Estamos todas bien*, de **Ana Penyas**, donde «el paratexto (incluso las notas de prensa) admiten sin problemas el carácter autobiográfico del cómic» (Gallardo, en prensa). No obstante, al ser una historia escrita desde el presente y con personajes presentes (las dos abuelas de Penyas, que son las protagonistas del libro, aún están vivas) elimina el carácter indagatorio propio de las autonovelas familiares. Con todo, existe un componente de oralidad femenina y de reconstrucción de la historia reciente española a través de la voz de dos mujeres que no están en absoluto acostumbradas a tener espacios donde expresar sus puntos de vista.

En 2008 se publica en España el libro *Cartas entre un padre y un hijo. Los años de Oxford* del Nobel **V. S. Naipaul**, que recoge la correspondencia entre el joven escritor, becado por el gobierno trinitense para estudiar en Oxford, en la University College, y su familia, entre los años 1949 y el 1957. Para ayudar al lector a descifrar quiénes son los remitentes y personajes que aparecen en las cartas, se incluye al principio unos «Árboles genealógicos (parciales)», con los familiares paternos más importantes, los diez hermanos de su madre y sus seis hermanos. En el transcurso de las cartas, después de muchos avatares familiares, su padre se muere inesperadamente y el libro acaba con la noticia de la publicación de su primer libro, el

autor expresa su negativa a volver a Trinidad porque «es un sitio demasiado pequeño, todos los valores están al revés, y la gente es mezquina» (Naipaul, 2006, 329).

También interesante, porque, igual que Naipaul, se percibe una evolución autobiográfica, es *La maleta de mi padre* (2007) del también Nobel **Orhan Pamuk**, que fue inicialmente su discurso de recepción del premio antes de convertirse en una obra escrita. En él Pamuk expresa su agradecimiento hacia el padre, que es, según lo que podemos comprobar, por quien se ha convertido en escritor. No hay indagación, aunque el autor sí se pregunta por la vocación literaria de su padre, quien le había entregado dos años antes de morir una maleta llena de manuscritos.

El texto de otra conferencia, en este caso impartida por **Belén Gopegui** en un ciclo dedicado a la creación con perspectiva de género en 2019 recoge, bajo el título *Ella pisó la Luna: Ellas pisaron la Luna* (2019), la historia de la madre de la autora, una figura eclipsada por el éxito profesional de su padre, que, sin embargo, luchó, desde una posición privilegiada, por los derechos humanos. Desde ese mismo legado, Gopegui reivindica la historia de las mujeres silenciadas que «no llegan a gozar ni de una línea en una página de un libro» (2019, Posición en Kindle 333) y cuyas vidas merecen ser contadas: «Hay cientos de miles de vidas de mujeres que no solo merecen ser contadas, sino por las que hemos de luchar para que se cuenten, porque la pelea a las estructuras depende también de las historias que tengamos» (2019, Posición en Kindle 364). La publicación incluye fotografías de sus padres y el texto se vende desde la editorial como «el libro más personal de Belén Gopegui».

Acercándose al subgénero de la autonovela familiar encontramos otros textos heterodoxos como *Mi abuelo* (1999) de **Valérie Mréjen** que, al estilo de *Me acuerdo* (1978) de **Georges Perec**, va desgranando sus recuerdos en párrafos muy cortos, fragmentarios, donde también se dejan entrever los secretos y las sospechas familiares. De modo parecido se presenta *Mi padre y yo. Un western* (2012) de **Juan Manuel Gil**: después de un prólogo donde apunta a las motivaciones y a la explicación poética del libro, se suceden apenas unas veinte páginas donde se reproducen 67 conversaciones breves entre padre e hijo, apenas tres líneas en cada una, donde se percibe sin problemas la relación entre ambos y, sobre todo, la arrolladora personalidad del padre.

No queremos dejar pasar este epígrafe sin al menos nombrar uno de los libros más

interesantes e inclasificables de temática familiar que hemos encontrado. Se trata de *Los Modlin* (2015) del fotógrafo **Paco Gómez**, que reconstruye la vida de una familia norteamericana a partir de las fotografías que encuentra extraviadas en una calle de Madrid. Gómez reconstruye la historia de esta excéntrica familia como un detective; es más, como si se tratara de su propia familia o hubiera algo de sí mismo que estuviera en juego («¿No me estaré comportando con mis hijos como lo hicieron Margaret y Elmer con Nelson? Me cuestionaba estas cosas porque en ese punto de la investigación mi vida y la de los Modlin confluían de una manera alarmante», 2015, 201). Además de añadir muchas de las imágenes del álbum familiar al relato, el autor utiliza la metanarración constantemente para introducir al lector en la historia.

Es cierto que con esta obra estamos entrando en un terreno un poco más alejado de lo familiar-autobiográfico, pero aun así se mantiene una constante de autor-narrador, un protagonista que es desconocido, que debe ser desentrañado, una necesidad de superar algo a través de la narración y una pretensión de veracidad muy explícita. Quizá *Los Modlin* pueda clasificarse formalmente como autonovela y podamos asignarle un apellido distinto al de «familiar». No es este, no obstante, el objeto del presente trabajo de investigación.

Sucede lo mismo con un texto aparecido en Italia en ese mismo año y publicado en España en 2017 titulado *Parece que fuera es primavera* de **Concita de Gregorio**. En esta novela, la autora funge de la madre de la historia real, cuyas dos hijas están desaparecidas y, en primera persona, narra su búsqueda física y su duelo emocional. Solo al final del relato retoma la autora su propia voz (aparece tipográficamente en cursiva) para explicar, de forma metaliteraria, que es la madre la que le ha pedido contar la historia y se dirige a ella en segunda persona, como la narrataria del libro. De hecho, el último capítulo se titula «Yo que tú. Nuestro sitio».

En el terreno cinematográfico, del mismo modo que en literatura, las producciones audiovisuales biográficas o autobiográficas se han sucedido en los últimos años. Damos algunos ejemplos, a modo de pinceladas, sin desviarnos demasiado de nuestro objeto particular. *El desencanto* (Chávarri, 1976) es una película documental que trata la vida de la familia del poeta franquista Leopoldo **Panero**: su viuda, Felicidad Blanc, y sus tres hijos, Juan Luis, Michi y Leopoldo María. El clima que genera la grabación, que aparentemente tiene como objetivo ensalzar la figura y los recuerdos del fallecido poeta, a raíz de un

homenaje en su ciudad natal, Astorga, provoca que las verdaderas tramas familiares salgan a la luz y que, enfrente de una cámara que parece ya no estar, los miembros de la familia exorcicen sus malestares y sean capaces de hablarse con honestidad por primera vez los unos a los otros. «La leyenda épica» que cuentan los personajes se destruye, tal y como cuenta su director (RTVE, 2013), cuando aparece Leopoldo María a cuestionar el relato y «matar al padre». En 1994, se estrena *Después de tantos años* (Franco, 1994), como continuación, pero, sobre todo, como golpe de realidad después de la muerte de la madre y la disgregación de los hermanos. Aunque ambas películas dialogan, *El desencanto* tuvo un impacto social mucho mayor por su biografismo impúdico.

*Mi arquitecto: el viaje de un hijo* (Kahn, 2003) se clasifica como «película documental» y llegó a estar nominada a los Oscar como mejor largometraje documental en el año de su estreno. Su director, Nathaniel Kahn, viaja por todo el país (y también en el extranjero) entrevistando a personas que conocían a su padre, el famoso arquitecto Louis Kahn. Su estructura es muy similar a la de las autonovelas familiares, porque no solo aparece el propio director-narrador en las escenas, sino que se reproduce cómo se pone en contacto con los otros protagonistas y les da la noticia de que él es hijo de su padre y, al mismo tiempo, va desvelando de dónde saca cada información que ofrece (del propio testimonio de su padre, de los libros de arquitectura, de las cartas que enviaba...).

La búsqueda se centra en las obras de su padre y en el misterio de su muerte, ocurrida en la estación Pensilvania de Nueva York en extrañas circunstancias. En un momento dado, Kahn dice en la película que tenía miedo de que en realidad no se hubiera muerto y que estuviera viviendo otra vida paralela. Al ir reconstruyendo su vida y su personalidad, descubre dos mitos distintos: el profesional y el familiar. La historia personal de su padre contrasta con la profesional: todos los hombres entrevistados (arquitectos, trabajadores, familiares) hablan de él como de un gurú, de un visionario, como alguien fuera de lo común, sin embargo, en la vida privada Kahn mantenía a tres familias paralelas en secreto, con un descendiente en cada una de ellas. Su esposa «oficial», ya fallecida, aparece a través de grabaciones, mientras que su madre y la otra mujer con la que mantenía una relación son entrevistadas por Kahn. Contrasta el mito que perdura en la madre de Kahn, a quien el arquitecto le prometió terminar su matrimonio para comenzar una vida juntos. La madre del director se aferra a esa idea porque en el momento de la muerte Louis Kahn llevaba tachada la dirección de su casa del pasaporte. Solo uno de los arquitectos entrevistados que, al igual que el resto, llenan a Kahn

de alabanzas, admite que este era bueno con la gente de su alrededor, excepto con las mujeres.

La metáfora de *My architect* es que, del mismo modo que Kahn padre diseñaba edificios dejando a la vista las imperfecciones de los materiales para hacerlos parecerse lo más posible a ruinas, Kahn hijo acaba ejecutando en su narrativa el mismo objetivo hacia su propio padre, a quien puede por fin (re)conocer a través del testimonio de otras personas y del legado de su obra y de quien, al final, se despide para siempre.

*Lion* (Davis, 2016) es una película que adapta la novela autobiográfica de Saroo Brierley, *A long way home*, denominada «*memoir*» en su portada y cuyo autor cuenta su historia como un niño indio de cinco años que se pierde y acaba siendo adoptado por una familia australiana. Veinticinco años después comienza un viaje de indagación para descubrir sus orígenes. En la película, una superproducción estadounidense con Nicole Kidman como madre adoptiva, los actores no son los protagonistas reales, ni tampoco está contada (ni escrita ni dirigida) por el autor-narrador del libro, sin embargo, sabemos que se trata de una historia real porque al final de la película se superponen imágenes reales con otras protagonizadas por los actores en las localizaciones de las fotos originales.

Otro ejemplo de producto audiovisual donde se mezclan vídeos ficticios con otros reales, pero donde se cumple el pacto autobiográfico a rajatabla es *The Goldbergs* (Los Goldberg, en español), una serie escrita y dirigida por Adam F. Goldberg, es decir, el personaje protagonista de la propia serie. Adam es un niño de 11 años con una familia bastante atípica, al que le encanta grabar con su cámara de vídeo. Del resultado de esas cintas caseras salen muchas de las tramas de la serie, lo que es rigurosamente demostrado al final de cada capítulo, donde se visionan, con la pantalla partida, ambas cintas: la real, grabada o protagonizada por el Adam de los 80, y la producida por ese mismo Adam, pero ficticia o autoficticia.

Hay muchos otros ejemplos donde se recurre a elementos autoficcionales para sacar adelante un producto «verídico». Por ejemplo, en el documental *The imposter* (*El impostor*, Layton, 2012), las entrevistas que se realizan a los distintos protagonistas incluyen también al propio niño desaparecido, que adquiere mayor protagonismo a medida que avanza la trama. Como espectadores, tratamos de averiguar si es un actor o es ese niño del que nos hablan comparando su imagen con la de las imágenes de prensa, las grabaciones caseras, etcétera,

que salen también en el documental. Finalmente se descubre que el «actor» es el mismo protagonista del acto criminal que se relata, es decir, que comparten identidad.

Los últimos ejemplos que han sido, además, alabados por la crítica y han resultado un éxito en taquilla son *The Tale* (Jennifer Fox, 2018) y *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019). En el primer caso, se trata de una autobiografía, aunque las actrices que la interpretan (la niña y la adulta) no sean la persona real protagonista de la historia, es decir, la directora. Hay una investigación hacia el pasado para poder reconstruir lo que no se pudo en su momento y Fox lo logra a través de la filmación de una película. Este es el resultado de su búsqueda que contiene, además, elementos metaliterarios. Esa metanarración se produce a partir del diálogo entre ambas Jenny (la niña y la adulta) y en la ruptura de la cuarta pared donde también el espectador se siente involucrado como narratario de la historia.

En el caso del filme de Almodóvar, se la ha llamado «su película más íntima», que no deja de ser un eufemismo del carácter autobiográfico de la obra. Efectivamente no hay correspondencia nominal entre autor y protagonista, incluso la madre de la película llega a decir que no le gusta «la autoficción», lo que no deja de ser un guiño metaliterario hacia el espectador. En esta película se narra la vida de un director de cine y el propio Almodóvar ha admitido que se ha tomado a sí mismo «como referencia para el personaje principal» y que «es la primera vez que [habla] de un modo tan directo sobre [su] intimidad» (Cores, 2019). De hecho, él mismo reconoce que algunos escenarios son réplicas de escenarios propios, como su casa.

También en el arte ha aflorado esta corriente autobiográfica y de indagación. En *Algunas cosas que eran mías*, de la artista **Concha Martínez Barreto**, se exponen con claridad las dificultades de la memoria y de la reconstrucción del pasado. Se produce el intento, a pesar de todo: un recorrido por la memoria familiar en la serie «Los nombres», donde hay personajes a los que no se puede nombrar pero cuyo hueco permanece como parte también del ejercicio. El álbum familiar se «deforma» a través de otra de sus series, S/T, que parte de imágenes reales pero cuyos protagonistas se modifican en cuadros al óleo a través de los volúmenes y la diferencia de escalas, haciendo un símil visual con lo que le ocurre a la propia memoria. En el próximo epígrafe volveremos a esta artista para demostrar también que, además del cruce de reseñas entre ellos, los autores de autonovelas familiares también dialogan a través de sus propios relatos.

En otoño de 2020 está previsto el lanzamiento de *De eso no se habla*, un *podcast* «de no ficción narrativa que trata de unir los puntos entre los silencios personales y los colectivos» (Deesonosehabla.com, s.f.). Su creadora, Isabel Cadenas, contaba en una entrevista que para ella «el silencio en nuestra sociedad viene más bien del “no te signifiqués” y del “de eso no se habla” que nuestros padres y abuelos aprendieron durante el franquismo, y que en cierto modo hemos heredado» (*El País*, 2019). El objetivo del proyecto es contar «historias personales que no están necesariamente relacionadas con la dictadura o con la guerra civil, pero que son un reflejo de esa manera de callar que aprendimos entonces» (*El País*, 2019).

Aunque todas las obras expuestas en este apartado son solo algunos ejemplos, pueden dar cuenta de que lo que promueve la escritura de la autonovela familiar está presente en otras manifestaciones artísticas contemporáneas. Se trata de un fenómeno amplio y diverso que conecta con la confesión, pero también con la comprensión posmoderna de que las vivencias particulares son también sociales, que el lema «lo personal es político» sintetiza, y demuestran que van más allá de «la moda de la autoficción». Este fenómeno hay que analizarlo desde una posición más consciente y hacer de él una lectura más profunda y transversal porque implica factores sociológicos pero también psicológicos que se han ido dando y se siguen dando en el presente.

## 2.7. Autonovelas por temáticas

La publicación de autonovelas familiares ha ido paralela a la de libros del espectro autobiográfico de temática familiar como se puede comprobar en los gráficos del **Anexo II**. Como se observa, el grueso de ambas publicaciones se sitúa a partir de los años 2000 y se dispara en los últimos diez años. Es posible, aunque no es el objeto de esta investigación, que ocurra del mismo modo con las publicaciones autobiográficas a nivel general, que han ido cogiendo fuerza desde los años 80 y 90 del siglo pasado y actualmente estén viviendo su momento más álgido (Caballé, 2017).

Sea como fuere, las autonovelas familiares que hemos ido recopilando durante los últimos años dialogan entre ellas, no solo por sus propias características comunes, sino también por



sus temáticas: el/la autor/a como hijo/a frente a la muerte del padre, de la madre o como investigador de alguno de ellos; el/la autor/a como nieto/a que busca a su abuelo/a; la combinación de estos factores (búsqueda de abuelo y muerte del padre, indagación sobre padre y abuelo, investigación sobre la familia al completo, etcétera); búsqueda o indagación de otros familiares.

Como ya se ha podido observar en el marco teórico, cualquiera de los libros que analizamos podría ser visto como un tipo novedoso de manual de literatura, por el cuestionamiento explícito a la ficción, la función del arte y la propia vida como espacio/tiempo a narrar. Todos los autores comparten reflexiones metaliterarias, explicaciones (o justificaciones) de por qué deciden escribir sobre su familia, de qué pretendían en un principio, de por qué este libro acabó siendo el que es.

A continuación expondremos las autonovelas desde una perspectiva temática pero también cronológica, donde intentaremos, como el propio capítulo, establecer un centro y una periferia o, siendo más rigurosos, una ortodoxia de la autonovela y sus disidencias necesarias. Hemos de apuntar, además, que algunos de ellos son libros que hemos analizado ya en otras ocasiones (Gallardo, 2014, 2019 y en prensa), así que trataremos de emplear lo ya dicho como punto de partida para ampliar nuestras fronteras de análisis.

### **a) Hijo/a: muerte del padre/de la madre o búsqueda**

***Mi padre y yo* (1968), J. R. Ackerley**

***Mi padre y yo* (1968) de J. R. Ackerley** podemos situarlo como el antecedente más importante dentro de la autonovela familiar. Ya en el prólogo, firmado por el autor, aparece una de las explicaciones más excepcionales sobre por qué debemos seguir llamando autobiografías a estas obras a pesar de las decisiones formales «propias» de la ficción.

La cronología aparentemente desordenada de estas memorias tal vez requiera una explicación. La explicación, me temo, está en el Arte. El libro contiene una serie de sorpresas, tal vez las podría llamar choques, que en la realidad recibí casi apelotonados, uno detrás de otro, hacia el final de la historia. Pero desde el punto de vista artístico los choques nunca deben ir apelotonados, necesitan espaciarse para que cada uno de ellos por separado pueda causar el máximo efecto. Para lograrlo no podía contar esta historia de una manera directa, por lo que he

prescindido de seguir un orden cronológico y adoptado el método de excavar aquí y allá en la vida de mi padre y mía propia, descubriendo con cada golpe de azada alguna cosa nueva bajo la tierra. Mirando ahora los resultados con toda la objetividad que me es posible, creo que no he hecho que la narración resulte demasiado confusa. (1991, 9)

Con la existencia de este prólogo se evidencia la importancia que tiene el lector para el autor inglés, al que siente que le debe una explicación y que, además, permanecerá como narratario a lo largo de todo el libro en numerosos pasajes metanarrativos bastante sorprendentes para la época en la se inserta. Ackerley quiere ser veraz, pero también modificar el orden cronológico de los hechos para aumentar su interés artístico. Los hechos en sí mismos no suceden literariamente, por ello ha decidido hacer algunas variaciones formales en la construcción de su obra (sobre todo de carácter cronológico, con saltos y *flashbacks*).

Los teóricos que se aferran a estos formalismos para asegurar que la ficción es el único concepto válido en el terreno en el que nos movemos tienen que evaluar también en qué medida cualquier historia, incluso sin ser literaria, se cuenta como una sucesión de hechos cronológicos: en general, ponemos énfasis en los aspectos que nos parecen más importantes, lo que provoca lo que él llama «choques», o contamos antecedentes de algo para explicarlo mejor, etcétera. La autobiografía no es un informe ni un atestado policial, es la construcción de un discurso íntimo y propio que acoge la intención explícita de la veracidad y de la honestidad.

Otro aspecto importante del prólogo es el que se deriva de la frase final: «Mirando ahora los resultados con toda la objetividad que me es posible». Hay un intento de objetividad, no solo escritural, sino también en la relectura de su propio manuscrito, que es la misma que procura al tratar los hechos que narra. Ackerley intenta ser lo más objetivo que puede y cuando no lo consigue, se lo advierte al lector, para prevenirlo. Cabe añadir que este libro salió publicado un año después de la muerte del escritor y que varios años después, en **1982**, saldrían unos diarios titulados *Mi hermana y yo*, editados hace pocos años en España.

Durante *Mi padre y yo*, Ackerley desentraña la relación con su padre, que había muerto ya en 1925, pero debe explicar primero su mapa familiar, por eso introduce la figura de su hermano, muerto en la Primera Guerra Mundial: «Este no es un libro sobre mi hermano, pero mi propio carácter e historia se van desarrollando en relación con él y es necesario hacer una breve reseña de su historia subsiguiente» (1991, 52) y cuando acaba de hablar de él dice:

En todo caso, lo cierto es que, por muy poca gracia que le hiciera a mi padre la llegada de mi hermano, perdió a su hijo favorito cuando murió. Peter se aproximaba mucho más que yo a la imagen paterna, era realmente hijo de su padre, y llevaba ya camino de satisfacer los mayores anhelos de mi padre: se habría casado y tal vez le habría dado nietos (antes de morir se le hacía ya la corte a varias chicas y a mi padre le gustaban mucho los niños) y habría entrado en el negocio de los plátanos. Por último, cabe añadir, no habría escrito este libro. Era, de hecho, todo lo que yo no era, aunque nos llevábamos los dos estupendamente. (1991, 54)

En este pasaje se observa el deseo de Ackerley de definir qué es este libro, sobre qué trata, qué hay en él contenido y su justificación. El autor habla de su hermano porque su propia historia y su carácter se han desarrollado también en relación a él, de un modo parecido a lo que ocurre con respecto a su padre. Por qué es importante su hermano, cabría preguntarse: por la relación tan distinta que ambos mantenían con su padre y porque es Ackerley y no su hermano quien escribiría un libro como este.

Él mismo define el marco en el que se mueve con respecto a su padre y al objeto de estas «memorias»: explicar por qué la relación con su padre fracasó. Cabe preguntarse si a él mismo o al lector al que apela constantemente. A través del proceso de escritura, Ackerley puede entenderse con él, después de muerto, incluso tal vez perdonarle y reconciliarse con su recuerdo para poder seguir adelante.

Si habría podido llegar o no a entenderme con él de alguna manera más profunda es algo que ya nunca se podrá saber; lo que sí sentí, cuando ya era demasiado tarde, fue no haberme atrevido más a intentarlo. El objeto de estas memorias, a partir de ahora, es explorar, lo más brevemente posible, las razones de nuestro fracaso. (1991, 78)

Los guiños al lector son constantes a lo largo de todo el libro: «Después de cuatro años de servicio activo y de prisión y a los veintitrés años, no disfruté mucho de la vida universitaria, aunque no sé por qué he tenido que empezar la frase de esa manera, como si estuviera aduciendo motivos para justificar mi descontento» (1991, 104), pero en ese juego entre el lector y él, siempre acaba regresando a las autojustificaciones y a confesar el motivo de su escritura:

Entenderse y explicarse uno mismo, que es lo que estoy tratando de hacer, resulta muy difícil, así que no sé si atribuir simplemente a mi mala suerte o a mi naturaleza perversa e inescrutable el hecho de que ni en Cambridge ni después conociera nunca a un homosexual con el que deseara poner casa. (1991, 124)

Ackerley descubre que su padre llevaba una doble vida, pero en este texto existe un secreto

familiar mayor que solo es desvelado al final del mismo. El autor, después de hacerse muchas preguntas a investigar en el entorno de su padre, descubre que también era homosexual: si Ackerley expone abiertamente su vida amorosa como homosexual en este libro es porque a través de esas experiencias quiere comprender a su padre y a través de él, algo de sí mismo, es más, se acaba descubriendo que él estaba buscando el rasgo homosexual en el propio padre. De manera muy aguda, el autor explica en el apéndice:

Cuando había terminado estas supuestas memorias, que tan poco recuerdan, un amigo mío que las leyó dijo que pecaban por exceso. El material contenido en el actual capítulo 12 era entonces bastante más extenso y estaba dividido en dos capítulos, pues, al haber empezado a estudiar mi psicología sexual en la medida en que era capaz de ello, llegó a interesarme tanto el tema que lo desarrollé hasta el final. Mi amigo criticó eso y yo le di la razón; este libro no es una autobiografía, su propósito es más limitado y se declara en el título y en el texto, no es más que la investigación de las relaciones entre mi padre y yo y se debería atener a ese tema lo más estrictamente posible. Por lo tanto, eliminé dos pasajes que se salían del tema de los que eran entonces los capítulos 12 y 13 y condensé estos capítulos en uno. De esa manera, el libro se ajustaba más a su propósito y avanzaba más rápidamente en la búsqueda de mi padre perdido y desconocido. (...) Así pues, para el interés de los psicólogos en particular, he conservado esas páginas desechadas en este apéndice. (1991, 215)

Para Ackerley, los pasajes sexuales autobiográficos eran tan importantes como el resto (aunque lo justifique diciendo que quedan para los psicólogos), porque contenían una verdad que podía ser rastreada hacia y hasta el padre. Por eso finalmente los incluye en un apéndice. Cuando dice que el libro no es «una autobiografía» se refiere, probablemente, a lo que todos entendemos por autobiografía clásica o moderna, sin embargo, en esa «investigación de las relaciones» entre padre e hijo está contenido el verdadero cariz autobiográfico. Cabe añadir que, además de la portada, hay muchas otras fotografías familiares y retratos dentro del libro, lo que refuerza esta última idea.

### ***Maus* (1986-1991), Art Spiegelman**

La fotografía también es un elemento teórico central en ***Maus* (1986-1991)** de **Art Spiegelman**, el primer cómic en ganar un premio Pulitzer, donde se cuenta el relato de deportación y la supervivencia en Auschwitz del padre del autor. Gracias a este libro o apoyándose en él, Marianne Hirsch desarrolla el concepto de «posmemoria». Para la teórica, «the photographs included in the text *Maus*, and, through them, *Maus* itself, become site of remembrance, what Pierre Nora has termed *lieux de mémoire*» (2012, 22). Estos «lugares de

memoria» existen porque «no hay más medios de memoria» (Nora, 1984, 17), porque la historia ha perdido los ritos y es necesario «crear archivos» porque ya «no hay memoria espontánea» (Nora, 1984, 23).

Que en este texto existan reproducciones de imágenes reales desactiva la categoría de «ficción» de la que el propio autor, además, reniega (Hirsch, 2012, 24), y no solo porque aporten veracidad a la historia. Las fotografías que se incluyen en el cómic legitiman el dibujo: hacen más explícito si cabe que la alegoría animalista sea un mecanismo narrativo; el lector sabe que el padre de Spiegelman no «es» un ratón antropomorfo. Si los elementos de «ficción» en el libro de Ackerley son los que él mismo justifica: orden narrativo, *flashbacks*, antecedentes, etcétera, en la obra *Maus*, como lectores «tenemos claro que las personas no nos encarnamos en animales según nuestra nacionalidad», la alegoría de los animales en el dibujo (y el dibujo mismo) es «un elemento ficcional que hace de “representación”, pero al mismo tiempo tampoco dejamos de creer en la veracidad del texto» (Gallardo, 2019, 100) porque ese elemento en ningún caso nos lo impide. Tendemos a pensar que un autor no se atrevería a «utilizar» las experiencias de su padre en un campo de concentración para hacer ficción y entendemos justamente lo que el autor nos muestra: que el dibujo y las formas elegidas son elecciones narrativas que ayudan a la exposición del relato y que sirven como metáfora (no olvidemos, por ejemplo, la escena en la que el propio Spiegelman se dibuja a sí mismo dibujando, en un *mise en abyme*, con una máscara de ratón sobre el rostro cuestionándose su propia legitimidad como narrador o la otra en la que el padre se «disfrazaba» de cerdo –polaco– y es ayudado por un revisor de tren para poder huir de los nazis o cuando los padres no saben hacia dónde huir y Spiegelman dibuja un cruce de caminos con forma de esvástica).

*Maus* categoriza uno de los primeros ejemplos de autonovela familiar. Su autor, Art Spiegelman, comenzó a publicar la historia por viñetas en 1980 (un cómic que trata sobre su madre y que se reproduce en parte en *Maus* ya había salido publicado en 1973 en una revista), que recopiló en el primer volumen («Mi padre sangra historia») en 1986, posteriormente publicaría la segunda parte, titulada «Y aquí comenzaron mis problemas» (1991) y ambas quedarían luego impresas en un único volumen cuyo título original es *Maus A Survivor's Tale (Maus. Relato de un superviviente)*. Lo que pretende el autor y dibujante es narrar una historia cuyos detalles desconoce, pero cuyo silencio comienza a «escuchar» de niño. Por eso se incluyen dos páginas antes de la primera parte donde un Art de diez u once

años es aleccionado por su padre que le dice: «Si os encerrarían una semana en una sala sin comida... Entonces sabrías lo que son ¡los amigos!» (2007, 6).

Existe, por tanto, un silencio que pretende romper alzando la voz de un protagonista otro y situándose a sí mismo como interlocutor de esa tragedia porque, como asegura Hirsch, «la posmemoria es la memoria de aquellos que viven dominados por narrativas que surgieron antes de su nacimiento, que son, a su vez, consecuencia de unas circunstancias traumáticas que no pueden entender ni recrear» (Hirsch, 2012, 22, traducción mía). En ese intento se sitúa Spiegelman y muchos otros autores de autonovelas. ¿Por qué utilizan la autobiografía? ¿Por qué en ese relato se retrata también a sí mismo a través de las conversaciones con su padre y en sus propias dudas legítimas sobre la autoría del texto? Para Quílez Esteve, como sabemos, «los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores» (2014, 63).

Desde el primer capítulo entendemos que la historia se nos presenta en dos planos de la narración: el «presente», donde el hijo visita a su padre, al que no está «muy unido», para escucharle hablar «sobre la vida en Polonia y la guerra», y un anciano que opone una leve resistencia pero que enseguida comienza a contarle su vida y posteriormente se enfada si su hijo llega tarde a las citas programadas para ello. Spiegelman ordena el relato en cada capítulo con una viñeta inicial donde dice: «Durante los meses siguientes visité a mi padre para escuchar el resto del relato» (2007, 28) o «Visité a mi padre a menudo para recabar más información sobre su pasado...» (2007, 45) y así cada capítulo consigue tener la misma estructura: unas viñetas introductorias donde se aportan datos sobre la relación entre padre e hijo, sobre el carácter del padre, donde hay reflexiones metaliterarias, etcétera, y poco después la narración de los recuerdos, al principio en medio de un escenario cotidiano y después cada vez más profesionalizado (Spiegelman se dibuja en el capítulo tres apuntando en un cuaderno y en el cuatro trae ya una grabadora). El capítulo termina después de la evocación de la historia paterna, de nuevo en el «presente» y con la interacción de padre e hijo.

Uno de los modos en que se percibe la pretensión de veracidad en la novela es que Vladek, el padre, no es retratado como una víctima autocompasiva, sino como un anciano cascarrabias, tacaño y racista que trata mal a su actual mujer a base de insultos y de menosprecios y que

actúa de un modo condescendiente y manipulador con su hijo. En el *booktrailer* de *MetaMaus*, el propio Spiegelman dice que *Maus* trata más sobre un padre y un hijo intentando entenderse el uno al otro que directamente sobre el Holocausto (Knopf Doubleday, 2011). La constante en todas las autonovelas familiares no es el *background* o que unos sucesos históricos o políticos estén por encima de otros más personales, sino que todas las relaciones paternofiliales son complejas, sobre todo si hay un trauma que se ha ocultado dialécticamente, pero que se permea en la conducta y acaba afectando a los hijos sin haberse podido ni exponer ni elaborar ni, por supuesto, superar. En ese sentido, además, *Maus* está «dominado por la ausencia de la voz de Anja» (la madre de Spiegelman), «por la destrucción de sus diarios, por la nota de desaparición» (Hirsch, 2012, 33). Es una presencia fantasmal, cuyos papeles (el otro documento fiel sobre la historia que Spiegelman desea reconstruir) fueron quemados por el padre.

Las autonovelas van un paso más allá en la evocación de los recuerdos, porque no tratan (solo) del yo, sino de qué parte del yo proviene de una historia desconocida y traumática. Como asegura Hirsch, «el poder de las fotos que Spiegelman incluye en *Maus* no radica en su evocación de la memoria, en la conexión que pueden establecer entre el presente y el pasado, sino en su condición de fragmentos de una historia que no podemos asimilar» (2012, 40, traducción mía). Al comienzo del segundo libro, en las dedicatorias, vemos una fotografía del pequeño Richieu, hermano de Spiegelman (véase Anexo V), que encarna uno de los secretos familiares que, por doloroso, permanece silenciado y es sacado a la luz en la autonovela. Al comienzo del capítulo uno, cuando Art y su novia Françoise están hablando sobre el libro, este dice:

Art: Me pregunto si Richieu y yo nos llevaríamos bien si viviera.

Françoise: ¿Tu hermano?

Art: Mi hermano **fantasma**, ya que murió antes de nacer yo. Solo tenía cinco o seis años.

Art: Tras la guerra mis padres rastrearon hasta el más vago rumor y visitaron orfanatos de toda Europa. No se creían que hubiera muerto.

Art: Yo no solía pensar mucho en él... Era solo una fotografía grande y borrosa colgada en el dormitorio de mis padres.

Françoise: Vaya. Creía que eras tú, aunque no te pareces mucho.

Art: Exacto. No necesitaban fotos mías en su cuarto... ¡Yo estaba **vivo**!

Art: La foto nunca tenía pataletas ni causaba problemas... Era un niño ideal, y yo, un incordio, no podía competir.

Art: No **hablaban** de Richieu, pero la foto era como un reproche. Él habría sido médico, se habría casado con una judía adinerada... El muy pelota.

Art: Pero al menos él podría haberse **encargado** de Vladek... ¡Da **miedo**...

rivalidad entre hermanos por una foto! (Spiegelman, 2007, 175)

A continuación Spiegelman narra los síntomas que sufría de niño por haber perdido a un hermano en el gueto mientras sus padres estaban deportados en campos de concentración. Él era ajeno a todo ese sufrimiento porque nació más tarde, cuando todo terminó, y sintió durante toda su vida una culpa que provenía, por una parte, del otro gran «secreto», el suicidio de su madre en 1968, y por otra, por no saber de primera mano por lo que sus padres pasaron. Unas páginas después de narrar la presión del éxito mediático de *Maus*, visita a su terapeuta y se desvelan algunos de los traumas paternos y propios:

Art: Sobre todo recuerdo DISCUTIR con él... y que me dijeran que yo no podía hacer nada tan bien como él.

Pavel: Y ahora que te ha llegado el éxito, te sientes mal porque demuestras que él estaba equivocado.

Art: Por mucho que yo logre, será una nimiedad comparado con sobrevivir a Auschwitz.

Pavel: Pero no estás en Auschwitz... Sino en Rego Park.

Pavel: Quizá tu padre necesitara tener siempre la razón, demostrar que siempre podría SOBREVIVIR, porque se sentía CULPABLE de haber sobrevivido.

Art: Puede.

Pavel: Y descargó su culpa EN TI, donde estaba a salvo... en un VERDADERO superviviente. (Spiegelman, 2007, 204)

### ***La invención de la soledad (1982), Paul Auster***

Sorprende a día de hoy que el primer libro que publicara Paul Auster fuera autobiográfico y tratara sobre la «novela familiar» de su padre. ***La invención de la soledad (1982)*** es una de las primeras autonovelas familiares que hemos podido registrar, a pesar de que contiene dos partes muy diferenciadas: en la primera se relata cómo, después de enterarse de la muerte de su padre, el autor decide escribir su historia e indagar sobre el secreto familiar bajo el título «Retrato de un hombre invisible», mientras que en la segunda parte, titulada «El libro de la memoria», cambia de registro, escribe en tercera persona sobre sí mismo bajo la abreviatura «A.» y sobre su relación con su hijo, además de hablar de su propia soledad y de las dificultades de ser escritor.

La parte que nos interesa y que vamos a analizar aquí brevemente es la primera. El libro comienza con el ritual de desprenderse de los objetos paternos de la casa familiar, que el padre ha vendido solo unos días antes de morir. Auster comprende ahí, mientras revuelve



entre sus cosas como un intruso, que su padre se ha ido definitivamente y entre sus efectos personales encuentra cientos de fotografías guardadas sin ningún orden.

Había perdido a mi padre; pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. Y si no vivo, al menos tampoco muerto; más bien en suspenso, encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el cual la muerte nunca podría entrar. (1990, 8)

A partir de este evento, Auster comienza a indagar en la soledad de su padre, en sus porqués y en la relación de sus padres como matrimonio, lo que le hace también plantearse el «carácter casual de [su] existencia» (1990,10). En el momento en que comienza a aflorar el yo, se evidencian ya las intenciones del libro: la búsqueda del padre va más allá del registro de su vida o de sus andanzas, responde a un interés íntimo por comprenderse a sí mismo como individuo y en relación a su familia. De las anécdotas de infancia se desprende también el deseo de dotar a su padre de una heroicidad que no se correspondía con su ser cotidiano. Esa atribución sucede cuando el padre le cuenta «un cuento» basado en unas supuestas aventuras vividas en Sudamérica.

Después de exponer el carácter paterno a través de anécdotas suyas y de su hermana, regresa al presente hablando de una de las fotografías que encuentra en la bolsa, que le parece «una sesión de espiritismo», porque se trata de varias imágenes superpuestas de su padre «sentado alrededor de una mesa, cada una tomada desde un ángulo diferente, de modo que la primera impresión es que se trata de un grupo de hombres distintos» (1990, 17). Enseguida nos damos cuenta de que la imagen de la que habla es la que ilustra la cubierta del libro en casi todas sus ediciones.<sup>34</sup>

Comienza a repensar sobre la novela familiar y descubre que su padre le ha contado versiones distintas sobre la muerte de su abuelo, acontecimiento que sucedió en 1919 cuando su padre era un niño. Él ya conoce la historia de su abuelo y quiere compartirla con el lector, pero su conocimiento no es fruto de una ardua investigación, sino de un golpe de suerte. No obstante, abundan en esta parte del texto reflexiones metanarrativas ante la complejidad de lo que va a contar, que acompaña con la reproducción de documentos (sobre todo artículos de prensa) que él tiene en su poder.

34 Véase Anexo IV del presente trabajo.

El 23 de enero de 1919, exactamente sesenta años antes de que muriera mi padre, su madre disparó y mató a su marido en la cocina de la casa de Fremont Avenue en Kenosha, Wisconsin. Los hechos en sí no me atormentan más de lo que cabría esperarse. Lo difícil es verlos impresos, desenterrarlos del ámbito de lo secreto, por así decirlo, y convertirlos en un suceso público. (1990, 19)

A partir de este hecho, Auster trata de añadirle una nueva dimensión a la personalidad de su padre, sin justificar sus comportamientos, pero sumando información nueva a la escasa que facilitaba el propio padre. Después relata la vida de su padre, su trabajo, las situaciones que vivió con él para, finalmente, acabar hablando de sí mismo, preguntarse si ha sido un buen hijo y tratar de entender lo que había supuesto para su padre tener un hijo «poeta». Conforme se acerca el final de esta parte, se hace de nuevo más evidente la metanarración y la fragmentación del relato: acaba convirtiéndose casi en un diario que va desvaneciéndose y que termina con la «imagen» del hijo de Auster dormido en su cuna.

En los tres casos expuestos (*Mi padre y yo*, *Maus* y *La invención de la soledad*) se presenta un secreto o un asunto sin aclarar, es decir, un tabú familiar. La diferencia de narración entre el libro de Ackerley y los otros dos es que él describe los hechos de una manera más memorística, a pesar de explicar también su «investigación», es decir, con qué personas habló de su padre y qué le contaron. Sin embargo él, a diferencia de Spiegelman y de Auster, duda de esos relatos y trata de construir desde su propio conocimiento. Spiegelman utiliza los mecanismos de reconstrucción a través de las entrevistas con su padre, todavía vivo, mientras que Auster utiliza la reconstrucción a través del descubrimiento de las fotografías.

A nivel temático, podemos distinguir ya qué líneas se abrirán más adelante en las autonovelas familiares. Se exponen temas como la orientación sexual como tabú, los traumas de un conflicto bélico o similar y la violencia intrafamiliar (un parricidio, en el caso de Auster). También cabe añadir que tanto en *Mi padre y yo* como en *La invención de la soledad* (y los propios títulos ya permiten evocarlos), los conflictos interpersonales entre padre e hijo también quedan patentes.

Estas autobiografías ofrecen, por lo tanto, las claves para entender de qué hablamos cuando hablamos de autonovelas familiares en sus múltiples dimensiones y bajo la premisa de que «cada familia infeliz lo es a su manera», por lo que cada autor o autora tratara de encontrar los mecanismos más adecuados para poder expresar de qué manera lo es la suya.

### ***Entre ellos, Richard Ford***

Aunque Richard Ford ya había publicado el texto *Mi madre, in memoriam* en 1988, treinta años después decide completarlo con otro texto dedicado a su padre y editar ambos bajo el título *Between them: remembering my parents*, que en la edición en español publicada por Anagrama en 2018 pierde la segunda parte: *Entre ellos*. Como él mismo asegura y hemos podido comprobar haciendo una comparativa entre ambos textos en sus traducciones en español, la parte materna solo ha sufrido ligeras variaciones: «he permitido que siga habiendo algunas faltas de concordancia entre ambas, y me he permitido a mí mismo cierta indulgencia al contar de nuevo algunos hechos» (2018, 9).

Lo que evidencian los textos de Ford, por encima de cualquier retrato paterno o materno, es el profundo desconocimiento de los hijos hacia los padres, de las dudas que permanecen después de su muerte y de la distancia insalvable necesaria, quizá, para mantener una relación con ellos desde el lugar de hijos. En ese sentido, Ford trata de descifrar quiénes eran y esa misma «comprensión incompleta» de la vida de sus padres conduce a una serie de preguntas, muchas de ellas sin respuestas, cuya pronunciación ya encierra en sí misma una forma de conocimiento.

Ajusta cuentas con su padre ausente, que parecía sacado de otro tiempo, que no hablaba con él ni le leía cuentos, y a través de la metaliteratura trata de poner distancia y de contextualizar los hechos, de justificar sus faltas y de aportar su punto de vista de adulto hacia esa familia que era la suya. Narra también a su madre, cómo era cuando no estaba él; y ambos relatos están atravesados de imágenes familiares. En *Entre ellos* el secreto no es impronunciable por ser tabú, sino que es insondable por la incomunicación y la distancia social entre los padres y el hijo y también por el descubrimiento tardío de que los padres eran algo «más» que las personas que se comportan como padres en el ámbito doméstico, que tienen más dimensiones y que son desconocidas *siempre* para el hijo. El autor se ve a sí mismo incompleto en su propia identidad si no puede responder a la pregunta de quiénes eran ellos, por eso, a pesar que, al modo de Ackerley, podamos decir que estamos ante unas memorias, la inclusión de imágenes, la profusa explicación metanarrativa y la función de espejo que acaba teniendo el libro para el propio autor han hecho que lo incluyamos también bajo la nómina de las autonovelas familiares.

***Patrimonio: una historia verdadera* (1991), Philip Roth**

Si en otros casos la pretensión de veracidad viene dada como resultado de distintos factores, en *Patrimonio: una historia verdadera*, Roth deja clara su voluntad de honestidad desde el subtítulo y la fotografía de la cubierta.<sup>35</sup> Hay algo que lo asemeja al relato de Auster y al mismo tiempo lo distancia: Roth también quiere entender a través del relato la relación con su padre y el detonante para realizar esa búsqueda es el deterioro del cuerpo, la enfermedad y la muerte, y confiesa ir escribiendo mientras se suceden los hechos, no después de la muerte del padre.

Roth describe la personalidad de Herman Roth y su modo de vivir, para luego comenzar a hablar de recuerdos propios, infantiles y de adulto, con él y las escenas de la muerte de su madre. Estos recuerdos son un *flashback* del momento «presente», donde se encuentra encerrado en el baño de la casa preparándose para comunicarle a su padre que tiene un tumor cerebral y la operación que le propone el cirujano. A continuación la historia se centra en los riesgos de la operación, en otros médicos, en los cuidados y, sobre todo, en las conversaciones que mantienen padre e hijo. Durante todo el libro apenas hay algún rastro leve de metanarración, si acaso alguna referencia a lo *narrativo* o literario que podrían resultar ciertas anécdotas. Ser hijo de inmigrantes judíos y, por tanto, la migración de sus padres también recorren el libro, además de reflexiones sobre el antisemitismo y el hecho de ser judío en Estados Unidos.

En *Patrimonio*, el cuerpo (las partes del cuerpo, las consultas médicas, el deterioro, el aguante) es un tema crucial. De hecho, la escena más importante del libro se desarrolla en la casa del autor, a donde había llevado a su padre para poder cuidarlo después de una biopsia en el hospital. La anestesia había provocado que Herman Roth llevara cuatro días sin ir al baño. En un momento dado, desaparece de la mesa y cuando su hijo va a buscarlo se encuentra al padre desnudo, saliendo de la ducha y el baño lleno de excrementos, incluida la toalla con la que se iba a secar. Después de duchar a su padre y llevarlo al dormitorio, el autor se dispone a limpiar todo el cuarto de baño, lo que le conduce a la siguiente reflexión vital: «De modo que *esto* era el patrimonio. Y no porque limpiarlo simbolizara alguna otra cosa, sino precisamente porque no, porque no era sino la realidad vivida que era. / Éste era mi patrimonio: no el dinero, ni los tefelines, ni el cuenco de afeitar, sino la mierda» (Roth, 2003,

35 Véase al respecto Anexo IV.

174-175).

La única referencia metanarrativa clara aparece en los dos últimos párrafos del libro, que son muy significativos porque encuadran temporalmente todo lo dicho en las páginas anteriores y desvelan las intenciones de Roth para con él.

Me desperté en un aullido. Lo único visible bajo el sudario era el disgusto de su rostro muerto. Y sus únicas palabras fueron para reprenderme: lo había enviado a la eternidad con la ropa equivocada.

Por la mañana me di cuenta de que se refería a este libro, que, como corresponde a la falta de decoro propia de mi profesión, estuve escribiendo durante toda su enfermedad y su agonía. El sueño me decía que –ya que no en mis libros ni en mi vida–, al menos en mis sueños yo seguiría siendo para siempre el hijo niño de mi padre, con la conciencia de un hijo niño, y que él seguiría vivo no solo como padre mío, sino como *padre*, en permanente juicio de todas mis acciones.

No hay que olvidar nada. (Roth, 2003, 237)

### ***Mi oído en su corazón* (2004), Hanif Kureishi**

Como ocurría con *El africano* de Le Clézio, el reconocimiento a la figura paterna que es y no es en un escenario de extrañamiento es lo que mueve a Kureishi a escribir *Mi oído en su corazón*,<sup>36</sup> traducido y publicado al español en 2005, un año después de su edición inglesa. En el libro de Kureishi, el hecho de hacerse escritor se convierte en el *leitmotiv* de la narración, con múltiples incursiones autorreferenciales y comparativas entre el padre y él.

Kureishi, inglés de origen pakistaní, descubre a través de un manuscrito de su padre las derivas identitarias que lo recorrieron toda su vida, entre ellas la migración y la frustración de no haberse convertido en escritor. *Mi oído en su corazón* contiene reflexiones metaliterarias donde el autor se llega a cuestionar la pertinencia del libro y la legitimidad de «diseccionar a su padre»:

Estoy empezando a darme cuenta de lo inquieto que me siento al escribir este libro y de los sentimientos que me despierta, que sigue despertándome, sobre mi padre. (...) Pero él sólo era constante para escribir y se escabullía de cualquier otra cosa difícil, por miedo a no poder aguantarla.

¿Y yo? ¿Qué clase de comentario acabo de hacer? ¿Qué he hecho, al abrir a mi padre en canal de este modo, al examinarlo, diagnosticarlo, operarlo de modo que este trabajo resulta un cruce entre hacer el amor y una autopsia? Tengo que decir que no sé qué clase de libro estoy escribiendo, al ir extrayendo mis palabras de sus

36 Para un análisis más completo de esta autonovela familiar, puede verse Gallardo, 2014.

palabras, mis historias de otras historias. Más da la sensación de un puchero en el que voy añadiendo casi todo lo que se me ocurre. De todos modos, llevo un mes sin tener el coraje de mirar sus materiales. Me siento culpable por lo que estoy haciendo a mi familia. ¿Con qué derecho lo hago? ¿A quién pertenece mi padre, o cualquiera? Aun así, todavía siento curiosidad por su método, y quiero continuar. ¿Cómo puede ser cruel la mera curiosidad? (Kureishi, 2005, 104)

Nótese el tropo cuerpo/narración, donde el autor analiza, examina u opera mientras el padre permanece inerte, «paciente». Como casi todas las autonovelas familiares, este libro también está repleto de fotografías familiares, incluida la de la cubierta, pero el *mise en abyme* se produce a través del texto: la novela autobiográfica escrita por el padre (quien insistió durante toda su vida que era ficción, a pesar de que el hijo la lee de manera literal) sirve al autor para buscar las claves de la personalidad del padre y descubrir la historia familiar que él mismo acarrea. Que Kureishi quiera «publicar» a su padre, pero al mismo tiempo lo re-narre a través de comentarios y reflexiones supone una mirada directa hacia el abismo de la identidad de ambos. También entran en juego otros personajes familiares, como el hermano mayor del padre, Omar, que es un famoso escritor de *best-sellers* en la India y que, casualmente, también ha escrito un libro autobiográfico sobre su familia. Al descubrir la existencia de este tío, Kureishi comienza a responder a alguna de sus preguntas: descubre, por ejemplo, por qué su padre no quería que él fuera escritor o el origen psicoanalítico de su frustración y desarraigo. Esto último lo cuenta al final del libro, cuando se encuentra con otro manuscrito, un borrador donde el padre explica a través de ese «personaje» protagonista que había sido un hijo no deseado en un matrimonio que hacía aguas.

Es un libro donde se citan numerosas teorías psicoanalíticas y autores, además de literatura autobiográfica en todas sus vertientes. El plano teórico (y práctico) de la literatura y la psicología forman parte del libro casi tanto como la historia de su padre. Del mismo modo, Kureishi lleva a examen a sus propios libros y compara la reacción de su padre hacia ellos; analiza el libro inédito de su padre y rebate las ideas que considera erróneas sobre, por ejemplo, religión o política. Además de interpelar al lector en los pasajes metanarrativos, el padre de Kureishi también acaba apareciendo como el narratorio del mismo: «Así que, papá, no eran sólo cuestión de llevar pelo largo y chapas. Para mí la práctica política de izquierdas era la lucha con un dilema irresoluble (...)» (2005, 124); y también el propio autor: «Odias las partes malas de tu trabajo; odias al ser que las hizo. ¿Cómo, entonces, haces que ese material no sea sólo parte del trabajo sino parte de ti mismo?» (2005, 157).

Lo relevante de este libro es que, además de proceder de una escritura espontánea y no premeditada («el libro empezó siendo un ensayo y luego se convirtió en una especie de improvisación» [2005, 191]), acaba cumpliendo su objetivo: «hasta la muerte de su padre, Kureishi no podía dejar de verse a sí mismo como un niño» (Gallardo, 2014, 46). La influencia que ha ejercido su padre en su personalidad no es *toda* su personalidad, por eso utiliza el papel como terapia. Escribir le permite «matar al padre», es decir, deconstruir su autoridad, así como rebatir sus ideas, desprenderse de él y de su discurso totalizador. *Mi oído en su corazón* también deja patente una reconciliación entre ambos (aunque sea *post mortem*): «Kureishi no es superior a su padre por haber triunfado en la literatura», ambos están por fin al mismo nivel (Gallardo, 2014, 47). En el cuarto donde está escribiendo sale por fin del relato y, al mismo tiempo, del padre, consigue superar su figura y sus estándares: «Vuelvo a meter el manuscrito de papá en la carpeta verde, la pongo debajo de la pila de papeles y me marchó, salgo de la habitación» (2005, 210).

### ***Tiempo de vida* (2010), Marcos Giralte Torrente**

Aunque *Tiempo de vida*<sup>37</sup> (2010) se pueda leer como literatura elegíaca, ya que Giralte Torrente se sitúa en el momento de la muerte del padre hacia el pasado, descubrimos cómo comienza situándose en un *mise en abyme* que observa y repasa su propia obra autobiográfica fallida de 2007, que incluye como parte de la trama. El autor nos hace creer que el comienzo el libro es distinto al comienzo «auténtico»:

*El mismo año en que mi padre enfermó publiqué una novela en la que lo mataba.*

*He pasado días enteros, años, examinando a mi padre, y muy a menudo el resentimiento ha contagiado mi escritura. Me he vengado. (...) Mi padre me ha dictado muchas páginas, pero nunca he escrito sobre él. Eran otros padres, los padres de cualquiera.*

*Ahora escribo sobre él.*

Anoté estas frases en un cuaderno, en otoño de 2007, cuando, tras meses de dudas y de fracasar repetidamente en la búsqueda de otra inspiración, por fin asumí que sólo me era posible escribir sobre mi padre. Lo consideré un buen comienzo, pero ahí lo dejé, no pude continuar. (Giralte Torrente, 2010, 9, cursiva en el original)

Este recurso autorreferencial, que le sirve además para reflexionar sobre la autobiografía de su propia obra ficcional anterior, le confiere una distancia respecto a su propio duelo y las

37 Para un análisis más completo de esta autonovela familiar, puede consultarse Gallardo, 2014.

dudas de ese manuscrito fallido (que deja de ser fallido al asumirlo y darlo a conocer, aunque sea en parte) le ayudan a decidir sobre el género literario que desea adoptar, ya que no quiere situarse en la elegía («un retrato elegíaco de mi padre habría faltado a la verdad de mis sentimientos», 2010, 12) y, sin saberlo, se decanta por la autonovela familiar.

El año de publicación de *Tiempo de vida* es crucial en la categorización de este tipo de libros, porque a partir de esta década las editoriales comienzan a no defender tan abiertamente la autoficción o la ficción en ellos y presentan discursos más ambiguos, evitando las atribuciones directas y dejando al lector interpretar la sinopsis de un modo más abierto. Sin embargo, podemos concluir que la cuarta de cubierta del libro de Giralt Torrente falsea el propio texto. Dice: «Toda narración, incluso aquella que pretenda imitar la vida, es una ficción. (...) Partiendo de esta premisa, Marcos Giralt Torrente se enfrenta en este relato íntimo a un tema universal: la muerte del padre» (2010).

El propio autor niega en el texto que parta de esa premisa, al contrario, se siente extraño porque sabe que no puede acudir a la ficción para esconderse, para mediar entre lo que ha vivido con su padre y lo que quiere dejar por escrito. ¿De qué «relato íntimo» habla la contraportada? Giralt Torrente no habla de «la muerte del padre», habla de la muerte de «su» padre y su experiencia particular puede universalizarse, pero eso no incumbe ya al autor, sino a quien lea el libro. Para demostrar este falseamiento tan común dentro de las estrategias de *marketing* de las editoriales –y que la prensa ha reproducido acríticamente en las últimas décadas– incluimos únicamente tres de los múltiples fragmentos donde el autor demuestra desde qué lugar está escribiendo:

Hablar por primera vez con la propia voz. Una sensación nueva que aturde: no poder inventar. (2010, 13)

Hasta ahora no había escrito con mi propia voz. Había escrito ficcionalmente sobre la realidad, siempre se escribe sobre ella, pero ni era mi realidad ni era yo quien narraba. Es una sensación nueva que aturde. La ficción te permite decirlo todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos poder inventar. He pasado por ambos estados en páginas anteriores. (2010, 47)

¿Pero imaginó que no habría enmascaramientos, que no sería ficción lo que esta vez haría? (2010, 55)

Decimos que solo son tres, porque la metanarración es una constante en el libro. A cada



episodio que narra (primero la relación de sus padres, después la de él con su padre, donde incluye fechas y datos, también los hábitos y gustos de su padre, sus manías y su forma de pintar, luego la enfermedad y la ruptura entre su padre y la novia de él, después su reconciliación con él) acaba incluyendo pasajes metanarrativos sobre lo recientemente escrito. Rivalidad entre ambos, reproches, ajuste de cuentas por sus ausencias y su falta de cuidados son temas que recorren el libro, plagado de referencias hacia otras autonovelas familiares y literatura autobiográfica aquí glosadas (desde Kureishi a Didion, Le Clézio o Homes).

Es cierto que no existe un trasfondo político ni un secreto insondable más allá de la personalidad del padre y de sus acciones pasadas, aunque el autor se arroga la tarea de descifrar la novela familiar. Giralt Torrente repasa el pasado para poder averiguar también las lagunas y zonas oscuras que no ha llegado a comprender nunca. La literatura juega un papel muy importante entre ambos porque el padre, que era pintor, atribuye la vocación de su hijo a la familia materna y, por tanto, lo vive como una renuncia a su propia herencia. También resulta problemática la producción literaria previa de Giralt Torrente, que este repasa, en función de las reacciones de su padre, molesto por verse reconocido en personajes que encarnaban a «padres malos» y también por sentir que su hijo desvelaba ciertas intimidades impudicamente. La rivalidad entre ambos se hace mayor cuando el hijo comienza a tener éxito y a ganar premios mientras el padre se estanca en su pintura, e incluso es criticado por el hijo por repetir siempre el mismo patrón en sus cuadros.

Cuando el padre enferma, la relación comienza a cambiar. Giralt Torrente empieza a tener miedo de que su padre muera, aprende a ser más indulgente con su persona y con sus recuerdos: comienza a ver también los parecidos entre ambos, que son muchos. Como dijimos anteriormente, «entre los rasgos que los diferenciaban (...) se encuentra el hecho de que él se veía a sí mismo como una persona más herida que su padre: esa era una ventaja, porque era una manera de recriminarle, de construir su personalidad en su contra» (Gallardo, 2014, 55).

El autor acaba indagando en la historia familiar de su padre para tratar de encontrar un hilo conductor a su propia historia, para comprender su manera de ser y para redimirle de culpas pasadas. En el fondo, visto diez años después de su publicación, lo que transmiten las palabras de Giralt Torrente es que eran dos hombres educados en el machismo sin ninguna

formación ni inteligencia emocional que utilizaban o bien los bienes materiales, o bien a las mujeres (la novia del padre, la madre) para sublimar sus propias frustraciones. Por suerte, al final del relato (y solo cuando la novia del padre desaparece del cuadro y no puede seguir utilizándose como una herramienta de hostilidad entre ambos) padre e hijo son capaces de pedirse perdón y de perdonarse. El padre reconoce sus faltas y el hijo se arrepiente de no haber solucionado los problemas antes. Al final del libro, Giralt Torrente dirige su mirada hacia su hijo nonato, «que llevará su nombre» (2010, 200), porque finalmente acaba siendo el narratario de libro: «me gustaría conservar algo de lo mejor de mi padre para que le llegue a través de mí» (2010, 200).

***El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), Patricio Pron**

Esta autonovela es la primera (por cronología) que aparece incluida en el corpus central de nuestro trabajo. Se trata del relato de un regreso, tanto al país de origen como al pasado que vivieron los padres del autor durante la dictadura argentina. Pron, a través de dos desapariciones de personas cercanas a su padre, se pregunta por la implicación de este y, al mismo tiempo, su propia responsabilidad como hijo sobre los sucesos y los mecanismos de la memoria en su desarrollo personal.

***Novela familiar* (2008), John Lanchester**

Hasta ahora el protagonista otro de las autonovelas expuestas era el padre, pero también lo es o lo puede ser la madre o pueden serlo, como posteriormente se verá, los dos padres (o las dos familias). Cuando comenzamos a leer *Novela familiar* nos encontramos ya con todos los elementos de la autonovela contenidos en un pasaje metaliterario: una historia desconocida, un secreto que implica a la familia y que repercute en el autor, John Lanchester, una protagonista otra (la madre), una búsqueda o una investigación y, por tanto, una pretensión de veracidad sobre lo que se narra.

Un mes antes, cinco días después de morir, descubrí que tanto el nombre como la fecha de nacimiento que yo conocía eran falsos. Lo que no sabía era cuándo, por qué o cómo había adoptado una identidad falsa, ni qué significado tenía en la historia de su vida, en la de mi padre, o en la mía. También sabía que descubrir todo aquello iba a suponer cierto trabajo. Mi dilema inmediato era si dar las fechas que concordaban con su identidad legal –y que contradecían todos los documentos que había tenido que enseñar para los trámites del sepelio, y también

todas las historias que ella había contado sobre su vida—, o contar la verdad. La historia de nuestras vidas no es la misma que la historia que contamos sobre nuestras vidas.

(...)

Así pues, me propuse investigar la historia de la vida de mi madre, que es también la historia de la de mi padre, y en una medida mucho mayor de lo que supuse al empezar este viaje, también la de la mía. Este libro cuenta esta historia. Me ha supuesto realizar tres tipos de trabajo detectivesco. Uno está cerca del trabajo detectivesco real: descubrir lo que hicieron mis padres, y lo que les hicieron a ellos. (Lanchester, 2008, 16)

La metanarración en este libro se encuentra, no obstante, muy restringida a dos lugares: el principio del libro, donde teoriza sobre la autobiografía y reflexiona sobre sus anteriores libros y sobre la intencionalidad de la reconstrucción, y al final del mismo, donde repasa la historia familiar que ha contado, sobre todo respecto a la identidad de su madre, y explica por qué lo ha hecho así: «Pensé en contar la historia de mi madre dividiéndola en las diferentes personas que mi madre fue a lo largo de su vida: Julia, la hermana Eucharía, y Julie. Las últimas dos eran, a su manera, identidades construidas o elegidas» (2008, 276).

Un tema que podría resultar propio en esta autonovela es el de la migración, ya que la familia vive en distintos países asiáticos (la madre fue religiosa en India, que es el germen de la historia); sin embargo, debido al estatus de colonos que tuvieron tanto sus abuelos como él mismo y sus padres, Lanchester no se coloca en una posición de responsabilidad respecto a este asunto y no hace ninguna referencia a las condiciones en las que vivían los autóctonos.

### **Tres autonovelas maternas**

Tres autonovelas familiares centradas también en la figura de la madre son *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert; *El balcón en invierno* (2014), de Luis Landero; y *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017), de Sergio Galarza. Las tres forman parte del corpus principal de este trabajo, por lo que únicamente presentamos su temática:

*Canción de tumba* es un relato sobre la enfermedad y muerte de la madre de su autor, el mexicano Julián Herbert. Reconstruye las idas y venidas por todo el país de él y de su madre, que ejerció de prostituta casi toda su vida, y el cáncer que finalmente termina llevándosela.

*El balcón en invierno* es una autobiografía donde la figura materna adquiere un peso

fundamental. Su autor, Luis Landero, cuenta una historia de éxodo rural, de pobreza y de represión en la España de posguerra y reivindica la figura de su madre, que es el personaje central de la narración oral de la familia.

El peruano Sergio Galarza habla también de la enfermedad materna en *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre*, donde adquiere también importancia la responsabilidad de los hijos hacia los padres moribundos y la distancia y la migración como sublimadores de los conflictos identitarios familiares.

### ***La hija de la amante* (2007), A. M. Homes**

Si una autonovela puede ejemplificar de qué manera los autores se buscan a sí mismos en la historia de sus padres esa es *La hija de la amante*. La autora, hija adoptiva de la familia Homes, recibe la noticia de que su madre biológica la está buscando, lo que la obliga a enfrentarse al pasado de ambas familias, lo que hicieron y por qué lo hicieron, y a su propia sensación de otredad.

Han rehecho bruscamente el relato frágil, fragmentado, la línea fina de mi historia, la trama de mi vida. Afronto la división entre sociología y biología: el collar químico de ADN que envuelve el cuello a veces como un hermoso adorno – nuestro derecho de nacimiento, nuestra historia–, y otras veces como un nudo corredizo. (Homes, 2010, 18)

La sombra del hijo anterior, muerto solo seis meses antes de que ella fuera adoptada, está planeada como una culpa y como un mandato: «Siempre pensé que mi función en la familia era curar cosas, arreglarlo todo: sustituir a un niño muerto» (Homes, 2010, 20). Al mismo tiempo, las dificultades para investigar quién era su madre biológica, las trabas, las opiniones contrarias a su búsqueda provocan en la autora también un sentimiento de negación de la identidad propia: «Quiero información: dónde se crió, qué estudios tiene, cómo se gana la vida, (...). / Estoy pidiendo la historia de mi vida» (Homes, 2010, 28-29).

Homes mantiene una relación intermitente con su madre biológica en los siguientes años, también conoce a su padre, que se presta a hacerse unas pruebas de ADN. En verano de 1998 la madre adoptiva de la autora la llama para informarle de que su madre ha muerto. A pesar de que Homes es quien ha puesto límites al acercamiento, la noticia de su muerte provoca un cambio en ella:

Después del entierro compro un mapa y doy vueltas en coche por Atlantic City; voy por orden cronológico a todas las direcciones que figuraban en sus cartas. Encuentro una de las casas y recuerdo una foto que me envió una vez, junto con una carta diciendo que estaba a una manzana de distancia del mar. Es como un *déjà vu*: ya he estado aquí antes. (...) En cada emplazamiento saco fotografías; recopilo información, imágenes para organizarme, consolarme. (Homes, 2010, 93-94)

La autora inspecciona la casa de su madre biológica muerta para reconocerla y acaba identificándose en objetos que ambas poseen: «Me esfuerzo en encontrar el modo de expresar la confusión, la pérdida profunda de un fragmento de mí que no conocí, una parte que alejé porque me aterraba. / La autobiografía de lo desconocido» (Homes, 2010, 99).

La segunda parte del libro, cuyo primer capítulo se titula «Desembalando a mi madre», comienza siete años después de lo sucedido, cuando Homes por fin puede enfrentarse a lo que ha ocurrido y se siente culpable por no haber ayudado a su madre cuando esta se lo pidió: «Y no puedo huir de la conexión casi bíblica con el riñón: mi familia me adoptó porque Bruce, el hijo de mi madre, murió de una insuficiencia renal. ¿Es culpa mía que Ellen muriera? ¿Esperaban de mí que le donara un riñón?» (Homes, 2010, 106). Inspecciona las cajas que se llevó de casa de su madre y tira lo inservible al vertedero («estoy esparciendo una vez más a Ellen muerta», 2010, 121) y después reconstruye su vida, su adolescencia, el momento en que se quedó embarazada y el nacimiento de su hija. Aunque hasta este momento solo ha habido dos frases en tono metanarrativo relacionadas con *escribir este* libro, aquí, una vez que Homes narra diálogos que pudieron ser, aparece una voz que dice: «“Lo estás inventando”, me dice alguien. Quizá sí y quizás no. Lo estoy imaginando, desde luego. La única alternativa es que alguien me diga cómo fue, qué sucedió en realidad» (2010, 129).

Después Homes emprende una búsqueda sobre su familia biológica y va narrando los pasos que da y la información que recaba. Toma conciencia de sí misma al mismo tiempo que va armando el puzzle biológico: «Por un lado quiero conocer mi historia y por el otro es abrumador cobrar conciencia de tantas vidas ajenas y comprender que la mayoría de mis antepasados, si no todos, ignoran mi historia por completo y hasta mi existencia» (Homes, 2010, 137). Descubre sus raíces europeas, de qué países emigraron sus antepasados, a qué se dedicaban y reflexiona sobre la historia familiar y las raíces de la identidad. Homes describe también los callejones sin salida y las personas con las que se encuentra que finalmente no son de su familia.

***Nada se opone a la noche* (2011), Delphine de Vigan**

Después del suicidio de su madre, Lucile Poirier, Delphine de Vigan se propone en *Nada se opone a la noche* buscar la mitología familiar a través de los recuerdos que surgen en las entrevistas con los hermanos vivos de su madre y a través de los documentos que recopila, entre ellos unas largas grabaciones en cinta que dejó su abuelo, para así poder reconstruir la *novela familiar*.

La muerte de uno de los hermanos cuando era niño —«en la mitología familiar, el drama inaugural (habría otros)», dice De Vigan— (2012, posición 336), la adopción de otro niño que nunca fue tratado del mismo modo que sus hermanos y que acaba suicidándose con quince años, el nacimiento del último bebé de la familia siete años menor que el anterior hermano y la confirmación de que padecía síndrome de Down, el diagnóstico de trastorno bipolar de su madre... De Vigan repasa y reconstruye todos estos sucesos, a pesar de que el relato no se lo está transmitiendo su madre:

Lucile nos habló muy poco de su infancia. No contaba de ella. Hoy pienso que era su forma de escapar a la mitología, de rechazar la parte de fabulación y de reconstrucción narrativa que abrigan todas las familias.

No tengo ningún recuerdo de que mi madre me haya ofrecido escuchar de su boca los distintos acontecimientos que marcaron *su* infancia, quiero decir habiéndolos evocado relatándolos con el *yo*, que nos hubiera permitido acceder, al menos en parte, a su visión de las cosas. Lo que en el fondo me falta es su punto de vista, las palabras que hubiese elegido, el orden de importancia que hubiese atribuido a los hechos, sus propios detalles. (...)

Intento sin embargo reconstruir su visión a partir de fragmentos que ofreció a unos y a otros, a Violette, poco antes de su muerte, a mi hermana Manon, a veces a mí. Repongo, es verdad, relleno vacíos, lo arreglo a mi manera. Me alejo un poco más de Lucile queriendo acercarme a ella. (De Vigan, 2012, posición 1315 y ss.)

Como se observa en la cita, la trama viene acompañada de otra historia: la de la propia escritura del libro, las dudas que despierta en la autora, la repercusión en los personajes todavía vivos, el miedo a «herirlos», a «decepcionarlos» (De Vigan, 2012, posición 1372). Como la familia era conocida porque algunos de los hijos eran modelos de publicidad, incluida la madre de De Vigan, una cadena francesa rodó un documental sobre ellos en 1968, cuando los dos hijos ya habían muerto (el documental los despacha como «muertos

accidentalmente»), tampoco sale Tom, el niño Down, que se queda en cama durante toda la grabación. Para la autora, la búsqueda y el posterior visionado de este documento audiovisual marca un punto de inflexión en su escritura.

Estamos en el corazón del mito. La película es la imagen de la leyenda que Liane y Georges escriben a medida que la construyen, como lo hacemos nosotros con nuestras propias vidas. La película les muestra como pareja y como padres, refleja quizá la representación que tienen de ellos mimos, que necesitan para continuar. Así es como se perciben y como perciben su familia. (De Vigan, 2011, posición 1565 y ss.)

En la segunda parte del libro, la autora se centra en la Lucile adulta, a pesar de los huecos de la memoria y de los registros documentales sobre ciertas épocas, como los siete años que los padres de la autora vivieron juntos, además de la narración de su propia infancia y de las fotos de los días felices que precedieron a la «inquietud» y al «miedo». «Con el tiempo», dice De Vigan, «eso es lo que gana, lo que ha elegido la memoria» (2012, posición 1715). El tiempo de narración y el de escritura coinciden y así lo demuestra la autora al hablar de las conversaciones que mantiene y los documentos que obtiene de sus familiares. Confiesa que haber terminado la narración de la infancia de su madre le provoca alivio y explica por qué ha decidido escribir «este proyecto» en primera persona: porque «el yo podía integrarse en el relato mismo, intentar asumirlo» (De Vigan, 2012, posición 1767), con lo que admite, de alguna manera, que escribir la historia de su madre es darse a sí misma algún sentido y que la autonovela es un espejo donde poder reflejarse como hija, como niña y como adulta. De hecho, es tan determinante para ella, tan significativo y definitorio, que llega a decir, cerrando un capítulo: «A veces sueño con el libro que escribiré después, liberada de éste» (2012, posición 1784).

En esa época de adolescencia de la autora, otro de los hermanos de Lucile se suicida, lo que le provoca un sufrimiento profundo justo en el momento en el que la relación entre la autora y su madre empieza a hacerse más conflictiva. En esos años, Delphine empieza a sentir la amenaza del suicidio de su madre y consigue verbalizarlo. Desde el presente escritural, analiza los desencuentros con una fuerte aspiración crítica y acaba concluyendo que ella echaba de menos una madre burguesa y que ese reproche solapado acabó provocando un cisma entre ambas.

De Vigan reproduce partes de un texto que escribió su madre y que repartió entre sus padres,

sus hijas y sus hermanos. En ese texto se produce la confesión del suceso que le estaba provocando el desequilibrio y que la estaba acechando durante tantos años: «Voy a mear, mi padre me acechaba, me da un somnífero y me mete en su cama. / Me violó mientras dormía, yo tenía dieciséis años, lo he dicho» (De Vigan, 2012, posición 2094). Nótese la importancia del performativo absoluto para recalcar el hecho de poder verbalizar lo innombrable. De Vigan sabe que contar esto va a suponer un problema familiar, aunque recibe el apoyo de su hermana y ella misma sabe que el propio libro tiene un «único camino posible» y es «el que pasa por ese punto» (2012, posición 2105).

Meses después de la redacción de ese texto, y del silencio que acompañará a su difusión, Lucile fue internada por primera vez. La coordinación es a la escritura lo que el montaje a la imagen. Tal y como escribo estas frases, tal y como las juxtapongo, ofrezco mi verdad. Sólo me pertenece a mí. (De Vigan, 2012, posición 2243 y ss.)

De Vigan consigue reconstruir los años posteriores, tanto suyos como de su hermana, su propio internamiento por anorexia, los bandazos de Lucile y el intento de la familia por recuperar un equilibrio. Para ello, la autora se sirve de sus propios diarios, como ella misma confiesa, que mantuvo durante años, pero al mismo tiempo, recuperando solo aquellos sucesos que fueron suficientemente importantes como para retenerlos en su memoria más allá de la palabra escrita. La madre acaba con un diagnóstico de cáncer y, cuando parece que ya está completamente recuperada, decide suicidarse. Tiempo después, la autora decide comenzar la escritura de este libro, reforzada por la idea de «nadie puede impedir un suicidio».

Cabe decir que en el libro de De Vigan se citan varios libros autobiográficos familiares de autores franceses que, por su falta de edición traducida al español, no han sido citados en este trabajo. También habla de uno de sus libros anteriores, en parte autobiográfico, y lo compara con el actual: «la reconstrucción se me escapa, porque busco una verdad que se sitúa más allá de mí, que está fuera de mi alcance» (De Vigan, 2012, posición 2965). En cierto punto, *Diario de un incesto* (Anónimo, 2017) guarda relación con este libro, al tratarse también de un secreto familiar escondido durante años. Sin embargo, *Nada se opone a la noche* es también el reconocimiento hacia la madre, una madre enloquecida e imperfecta, con la que finalmente De Vigan se reconcilia y, en ese acto, acaba perdonándose también a sí misma.



***Fun Home. Una familia tragicómica (2006) y ¿Eres mi madre? (2012), Alison Bechdel***

Alison Bechdel representa el punto central de este epígrafe, por las temáticas complementarias de ambas novelas gráficas familiares y por su evolución en el terreno de la autobiografía/autonovela familiar. Por una parte, en *Fun Home. Una familia tragicómica* (2006 en su primera edición en inglés) trata la muerte de su padre y el tabú familiar que descubre al mismo tiempo que ella descubre su sexualidad. A través del repaso de acontecimientos de su infancia, va desentrañando no solo los indicios de homosexualidad de su padre, sino que acaba encontrando una conexión entre el conflicto de la expresión de género de ambos: «Mientras yo intentaba compensar su falta de masculinidad... / ... él intentaba expresar algo de feminidad a través de mí» (Bechdel, 2008, 98).

Las fotos y los documentos están dibujados y no reproducidos, a diferencia de la otra novela gráfica aquí glosada, *Maus*, aunque la manera de hacerlo es realista, es una copia del documento real, con el mayor grado de detalle posible. El contraste entre la Alison protagonista y la Alison «reproducida» en una fotografía es evidente, lo que forma parte de ese pacto de veracidad. Dibujar con tanto detalle cada viñeta sería inviable (además de contrario al estilo característico de Bechdel), pero el lector comprende y comparte el pacto de verosimilitud que existe en lo que se cuenta. A través de las fotografías, Bechdel logra también recolocar sus propias historias:

En otra fotografía, aparece tomando el sol en el tejado de la fraternidad justo después de cumplir veintidós años. ¿Sería su amante el chico que tomó la fotografía?

¿Como lo era la chica que sacó esta Polaroid de mí en una escalera de incendios el día que cumplí veintiún años?

La toma exterior, la sonrisa forzada, las muñecas flexionadas, incluso el ángulo de la sombra que cae sobre nuestros rostros... Es lo más cerca que una traducción puede llegar a estar. (Bechdel, 2008, 120)

Bechdel manifiesta una inclinación a compartir sus referentes literarios para explicar sus procesos vitales y los de su padre, sobre todo de autores gays como Proust o Wilde, además de recurrir a autores de psicología para tratar de explicar sus comportamientos. Por ejemplo, considera que de su neurosis obsesiva surge su «propensión compulsiva a la autobiografía» (Bechdel, 2008, 140). De hecho, Bechdel desmonta y sugiere muchos de los análisis que se podrían proponer en un análisis como este. En una de las anécdotas infantiles, se encuentra

con una serpiente de varios metros de longitud. Esa serpiente se puede interpretar como el tótem de su historia familiar, porque vuelve a ella una y otra vez (la toma como un signo de que su padre pudo no suicidarse y de que su muerte fue, por tanto, accidental): «¿Y si mi padre se topó con una serpiente de ese tamaño? / La serpiente es un arquetipo ambiguo y perturbador. / Obviamente se trata de un falo, pero resultaría difícil encontrar un símbolo más antiguo y universal del principio femenino» (Bechdel, 2008, 116).

Con respecto a la literatura, Bechdel y su padre acaban encontrando una manera de comunicarse a través de ella. En medio de la instrucción en lecturas y autores por parte de su padre, se produce su «gran epifanía lésbica» (Bechdel, 2008, 205). De nuevo, de manera muy psicoanalítica, narra lo que ocurre desde que confiesa a su familia su lesbianismo: este hecho origina la ruptura del tabú del padre, ya que su madre le confiesa por fin las «aventuras de juventud» de él y se producen dos hechos de gran contenido simbólico. Por una parte, la neurosis de Bechdel se desmonta: «De manera realmente heroica, me acerqué a aquello que tanto temía. Y mientras Odiseo buscaba desesperadamente la manera de escapar de la cueva de Polifemo, yo pensé que sería muy feliz de quedarme allí para siempre» (Bechdel, 2008, 214, acompañando a dos viñetas donde Bechdel está practicando sexo oral con una chica). Por otra, la estructura familiar (sostenida en ese secreto) también lo hace: «No fue, desde luego, un regreso triunfal. Mi casa, tal y como la había conocido, había desaparecido. / Parecía como si se hubiera perdido una parte crucial de la estructura, como en los sueños que tendría después sobre termitas que devoraban las vigas del suelo» (Bechdel, 2008, 215-216).

Cuando Bechdel se queda a solas con su madre, esta le cuenta por primera vez cómo ha vivido ella la doble vida del padre. En ese momento, se produce en la psique de Bechdel el paso a la edad adulta, porque por fin el padre «ha muerto», deja de ser el *héroe*. Luego ocurre la muerte real, que ya había narrado al comienzo del libro, y Bechdel dedica las últimas páginas a narrar la reconciliación con su figura paterna y a reconocer su deseo de «reivindicarlo como “gay”» únicamente, es decir, «como algo opuesto a la bisexualidad o alguna otra categoría» para «tenerlo para [ella]: una especie de complejo de Edipo a la inversa» (Bechdel, 2008, 230).

Con *¿Eres mi madre?* (2012) Bechdel alcanza un nuevo nivel de profundización a través del *coming-of-age*; es un libro muy particular porque en él aparece la metanarrativa que responde al libro anterior, pero contado como recuerdo, mientras que también se incluye metanarrativa

del libro actual en presente. La historia, en la que el blanco y negro de la anterior novela gráfica deja paso también al burdeos, comienza con el retrato de la propia Bechdel en conversación metanarrativa consigo misma. Si el anterior libro podría acercarse más a la autobiografía de infancia, adolescencia y primera juventud, en este aparece dibujada, por primera vez, la Bechdel adulta: conduce mientras piensa cómo contarle a su madre que va a escribir «una biografía sobre [su] padre» (Bechdel, 2012, 4). La negativa de la madre a los textos autobiográficos recorre la autonovela e interfiere en gran medida en el presente libro.

«Ahora» Bechdel se dispone a escribir la de su madre y mantiene varios de los elementos del anterior libro: la literatura (de otros y, sobre todo, de otras) como conductor de la historia, la inclusión de fotografías (de nuevo dibujadas y no reproducidas) y una estructura de saltos cronológicos continua. Sin embargo, hay un elemento nuevo que adquiere muchísima importancia y es la inclusión de sus sesiones de psicoanálisis como parte de la historia.

Descubrimos que el deseo de hablar sobre la relación entre ella y su madre es anterior a la del padre, probablemente por el grado de complejidad y porque la propia Bechdel ha desarrollado su propio conocimiento sobre las teorías psicoanalíticas y, en ese sentido, *¿Eres mi madre?* despliega la narración como una inmersión psicológica en la relación entre ambas, donde las conversaciones del presente (que Bechdel transcribe a modo de diario sin contárselo a su madre) y los recuerdos, los sueños y las fotografías forman parte del material de análisis. Al mismo tiempo, también los recuerdos infantiles y de juventud de la madre forman parte de la historia y están dibujados en función de lo que esta le cuenta a su hija.

En ese sentido, la función de espejo de esta autonovela es superior al anterior libro, ya que los episodios autobiográficos de su vida amorosa e, incluso, de sus sesiones de terapia, le sirven para explicarse a sí misma, siempre teniendo como punto de referencia a su madre y la manera en la que se había construido a partir (o en contra) de ella. De hecho, el penúltimo capítulo se titula «Espejo» e incluye un episodio donde una Bechdel bebé se reconoce a sí misma por primera vez en un espejo y a continuación el espejo se le cae encima. «Quizá la madre solo consiga ser un espejo parte del tiempo. En esos “tentadores” casos, algunos bebés aprenden a renunciar a sus necesidades cuando se evidencian las de la madre» (Bechdel, 2012, 233). El *mise en abyme* narrativo relacionado con el único punto donde madre e hija se encuentran (las obras de teatro) se convierte en *real* al final del capítulo cuando Bechdel recuerda que en el vestíbulo de su casa infantil había dos espejos enfrentados y se reconoce a

sí misma como «aquella cuya determinación se ha visto frustrada» (por querer, por ejemplo, escribir tiras cómicas lesbianas sin seudónimo aun teniendo la desaprobación de su madre) y como «la que la está frustrando» (Bechdel, 2012, 244-245).

Virginia Woolf, que atraviesa todo el libro de múltiples formas, es tomada como un referente literario para Bechdel, que ve en ella una escritora feminista que habla de la «vida doméstica» haciéndola universal, y encuentra también en sus textos ficcionales vínculos evidentes con sus escritos autobiográficos y, al mismo tiempo, con su psicología, por lo que, por imitación, siente alivio sobre su propia intención de escritura autobiográfica.

Cuando Bechdel le pasa unos capítulos del «nuevo» libro a su madre, esta acaba por aceptar que el «metalibro» es necesario para la autora. A esta escena, que ocurre casi al final del libro, le sigue una última cita de Winnicott («El objeto siempre se destruye. Esta destrucción se convierte en el telón de fondo inconsciente para el amor a un objeto real, es decir, un objeto que se encuentra fuera de la zona de control onnipotente del sujeto», 2012, 281) que Bechdel acaba conectando con «la muerte de la madre» que ha conseguido al terminar el libro: «Al final he destruido a mi madre, y ella ha sobrevivido a mi destrucción» (Bechdel, 2012, 285). La última reflexión tiene que ver con el momento de la infancia en el que la madre le «había enseñado a escribir» como una herramienta para suplir su ausencia, su vacío, una manera de superarla y de mostrarle «la salida» (Bechdel, 2012, 287-288).

### **Tres autonovelas parentales**

Agrupamos bajo el mismo epígrafe las tres siguientes autonovelas familiares –*Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra; *Camanchaca* (2012), de Diego Zúñiga; y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás– por dos razones: por un lado, las tres cuentan con el padre y con la madre como figuras centrales de la narración (y no solo uno de ellos) y, por otra, porque los tres han son objeto de análisis más completos en trabajos anteriores (Zambra) o en el presente (Zúñiga y Fallarás).

*Formas de volver a casa*<sup>38</sup> del chileno Alejandro Zambra es un libro problemático en cuanto a su categorización, porque contiene ficción y autobiografía, pero no al estilo ortodoxo, si se quiere, de las autoficciones, es decir, por establecer un pacto ambiguo con el lector. En este

38 Para un análisis más completo de esta autonovela familiar, véase Gallardo, 2014.

caso, el autor nos va desvelando a lo largo del libro qué partes son ficcionales, y estas van formando parte de su «diario de escritura», por lo que podemos tomarnos el libro entero como *autobiográfico* por su pretensión implícita de veracidad.

Lo que se deduce de la lectura de las cuatro partes o capítulos que lo componen es que Zambra tiene un interés por explicar y narrar qué sucedía en el Chile de Pinochet que él vivió de niño pero, al ser consciente de que sus padres eran observadores pasivos de la realidad nacional y de que no presentaban ninguna oposición al régimen, trata de encontrar una trama narrativa en otro lugar para posicionarse él mismo contra la dictadura y, por tanto, contra la inacción de sus padres. La encuentra en Claudia, un trasunto de su ex novia, como revela al final del libro, cuyo historia, con pinceladas de ficción, cuenta sin el permiso de ella.

De hecho, durante todo el libro los datos contrastables que establecen un pacto de veracidad son continuos, lo que desorienta al lector con respecto a la ficcionalidad del texto: el barrio, la edad, la profesión... Hay una entrada en ese «diario de escritura» donde Zambra narra la escena «real» que escribió «ficcionalmente» en el primer capítulo y reproduce una conversación con su madre que posteriormente utilizará en una escena de «ficción» con Claudia: el autor despliega todo, la verdad y la ficción, porque su «verdad» no es suficiente para contar la «historia de los hijos» de la dictadura, pero la ficción tampoco colma su necesidad de resarcimiento.

De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi casa no había muertos ni había libros.

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia. (Zambra, 2011, 105)

Hay una escena central en la tercera parte que determina la intención del autor con respecto al libro. En ella, Claudia va a cenar a casa de los padres de él pero se queda en el dormitorio por un dolor de cabeza. El narrador y sus padres comienzan a hablar de la dictadura y este les cuenta la historia de Claudia. El padre dice que es una historia muy buena y que debería escribirla. Enfadado, el narrador les dice que va a escribir un libro sobre ellos. Al desactivar la ficción a través de la metanarración, el desenlace puede ser anticipado por el lector: Eme

(nótese que se trata de una inicial que oculta un nombre) lee finalmente el libro y discute con él:

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo. (Zambra, 2011, 159)

El libro termina de forma circular: la historia comienza la noche del terremoto de 1985, cuando el narrador conoce a Claudia y a su «tío» Raúl, y termina cuando Zambra sale a la calle después del terremoto de febrero de 2010 y descubre que todos «están bien», también Eme, a quien espía en su casa, y también sus padres, a los que llama a su casa en el antiguo barrio donde vivió de niño.

*Camanchaca*, debido a su brevedad y al estilo fragmentario e intimista de su autor, el chileno Diego Zúñiga, es un ejemplo muy particular de autonovela familiar. En ella, el narrador se enfrenta al pasado familiar, al de su tío, al de su padre y al suyo propio junto a su madre, entre otros. No presenta metanarración, pero sí la constatación de los silencios entre padres e hijo y las zonas oscuras que no deben ser pronunciadas. El trasfondo político que propicia ese silencio (la dictadura de Pinochet) tampoco debe ser obviado.

Por su parte, la importancia política de *Honrarás a tu padre y a tu madre* resulta mucho más evidente. Aunque la historia parece centrarse en dos aspectos –el diario metanarrativo de la autora, Cristina Fallarás, y las secuencias del pasado de sus abuelos (maternos y paternos)–, el secreto familiar acaba llegando hasta sus padres e implicándola a ella, que no quiere dejárselo en herencia a sus hijos y por eso decide narrarlo. La guerra civil, la posguerra y las confrontadas posiciones entre vencedores y vencidos son el escenario de fondo de esta autonovela familiar que analizaremos en el siguiente apartado.

### ***Adiós a los padres* (2014), Héctor Aguilar Camín**

Lleno de dudas y de historias contrapuestas, Aguilar Camín reconstruye la historia de su familia (sus abuelos, sus padres, la separación de ellos y su propia existencia) en *Adiós a los padres*. El detonante es el regreso a sus vidas de su padre, también Héctor, que aparece como un fantasma después de décadas alejado de la familia. Aguilar Camín es el cronista y así lo

hace saber a través de las frases metanarrativas que recorren esta autonovela familiar, donde confiesa de quiénes son los testimonios o si la información que ofrece está reconstruida a partir de su memoria o si pertenece a una grabación con alguno de sus familiares.

También a partir de su propia experiencia: Aguilar Camín evoca, por ejemplo, un viaje a Asturias, la tierra de sus abuelos, y aprovecha para reconstruir su historia de emigración hacia tierras americanas, primero Cuba y luego México, país natal del escritor. Aguilar Camín lucha contra las trampas de la memoria y es consciente de que la forma de los recuerdos condiciona la forma del relato, por lo que se encuentra a veces ante dilemas narrativos insalvables. Él mismo se acaba viendo reflejado en su padre cuando habla de su juventud y la lectura de su reaparición le atañe directamente:

Hay algo indecente en la reaparición de mi padre. Su debilidad me enerva tanto como me entristece. Reúne todo lo que puede haber en mi escena temida de vejez. Es el peor espejo en el que hubiera querido verme. Puedo jugar a sentirme Eneas y a entender lo que significa cargar al padre en las espaldas, pero no hay nada mítico ni amoroso en saber que he cargado todos estos años con su vacío y voy a cargar ahora con sus despojos. Hubiera preferido encontrar a un viejo cínico, dueño de sí, a quien poder reclamarle. Pero sólo hay este reaparecido delirante al que me ha conducido esta noche más la curiosidad que el amor, y a quien una vez visto no podré abandonar: su suerte se ha vuelto la mía. (Aguilar Camín, 2015, 250)

En esa reconstrucción imperfecta, el autor señala sin pudor los huecos y aunque al principio el relato está estructurado como una crónica, con mucha información y datos recabados, poco a poco se va acercando más al diálogo familiar, a la reflexión personal:

No hay muchos vestigios del comportamiento del corazón de Emma [su madre] en los años que van de su llegada a Chemutal, en 1938, a su boda con Héctor, en 1944. Hay la confesión, dicha al pasar años después, de un noviazgo o el inicio de un noviazgo, o el sueño de uno, con Adolfo Pérez Schofield (...). (Aguilar Camín, 2015, 56-57)

Este libro comparte con otras autonovelas todos sus condicionantes: se trata de una historia de descubrimiento e indagación, donde el autor pretende establecer una correlación de hechos ciertos y una narración que complete esa historia incompleta; cuando Aguilar Camín, por ejemplo, trata de comprender a sus padres y por qué se rompió su matrimonio después de quince años, lo hace a través de una clara función de espejo: su propio abandono está en juego.

Pienso que las dos versiones son ciertas, adversariamente verdaderas. Se contradicen sólo en el pasado impenetrable y nebuloso de donde surgen, pero se funden y se completan en la simultaneidad del presente, donde puedo entender que todos tenían razón y que la verdad no existe solo en la suma de las razones encontradas, pues la verdad es siempre el resto opaco de las cosas, aquello que nos falta por conocer.

(...) Sé los secretos atronadores de mi casa no porque los haya oído tras la puerta sino porque son la nube invisible y ubicua en la que estoy metido, la nube que va y viene conmigo a todas partes y está por lo tanto en todas partes pero sobre todo en mi cabeza zumbadora, sitiada por la pérdida. (Aguilar Camín, 2015, 106)

El autor reconoce la abnegación y el sufrimiento de las mujeres de su familia, por eso le resulta tan difícil perdonar a un padre ausente durante tantos años que, sin embargo, está en la última etapa de su vida, ya anciano y enfermo, a quien acaba apodando Godot, por la escisión de la persona entre quien fue su padre durante su infancia y el inválido al que está (re)conociendo y para evitar llamarlo de otra manera (Héctor o papá). En el transcurso de ese asistimiento, su madre muere. Pocos días después, su padre también comienza su declive definitivo. Los últimos años de «Godot» son complejos, porque acaba convirtiéndose en cuerpo, más que en historia, incluso su forma de hablar cambia.

Cuando ambos han fallecido, Aguilar Camín piensa en esparcir sus restos convertidos en cenizas al pie del árbol joven de su jardín, pero termina el libro sin haber tomado aún una decisión: «Siguen donde estaban: las de Héctor en su urna plateada en un librero de mi escritorio, las de Emma en su joyerito de plata en un cajón de mi mesa de noche» (Aguilar Camín, 2015, 341). Al menos, cada una de las figuras ha ocupado por fin un lugar narrativo y físico en el espacio del escritor.

### ***Hija de revolucionarios* (2018), Laurence Debray**

Laurence Debray analiza en *Hija de revolucionarios* el mito parental en torno a la causa revolucionaria que sus padres abrazaron antes de su nacimiento. Ella siempre se sintió fuera de ese mundo y cuando quiso comprenderlo, se encontró con que los recortes de prensa y las fotos no eran suficientes, así que se propuso investigar la historia, recorrer de nuevo los lugares, grabar a los protagonistas y devolvernos la «crónica» de una manera ordenada, en la que consigue una depurada distancia personal al principio y una implicación íntima a medida que avanzan las páginas.



Régis Debray, su padre, fue detenido en 1967 acusado de haber traicionado a la guerrilla del Che en Bolivia y condenado a treinta años de cárcel. Fruto del desconocimiento sobre los pormenores de esa historia, Debray hija investiga qué pudo pasar y descubre, aliviada, que su padre «no había proporcionado ningún dato que hubiera permitido, seis meses después de su detención, la captura del Che» (Debray, 2018, 95). Logra, gracias a la diplomacia, ser liberado cuatro años después de la detención y regresar a Francia.

En este punto del relato, donde Debray se da cuenta de que ya ha «rellenado los espacios en blanco de su recorrido [de sus padres]» (2018, 147) hasta el momento de su nacimiento, que es además cuando deciden dejar la lucha revolucionaria, la autora se acaba cuestionando si debe continuar la historia con *su* historia: «Pero ¿cuál había sido realmente mi lugar? ¿El lugar que me otorgaba reflejaba mis vivencias y mis impresiones? Entonces resurgieron recuerdos desordenados. Y nadie puede robar los recuerdos» (Debray, 2018, 148).

De ese modo, comienza el relato de su infancia y de las carencias que vivió siendo niña, entre ellas la falta de información sobre el pasado de ambos, lo que acabó convirtiéndola en su antagonista: «Ocuparse de una niña pequeña, salvar al Tercer Mundo, escribir libros: era inevitable que se produjeran daños colaterales ocasionales» (Debray, 2018, 185). La autora «edita» su historia vital a partir de la metanarración, donde nos adelanta qué va a contar y la utiliza como gancho para el siguiente capítulo. Descubrimos que la política era finalmente la única brecha entre sus padres, «izquierdosos peligrosos» (2018, 230), y ella, una entusiasta de la política española y, sobre todo, del rey Juan Carlos. De hecho, llega a decir que a los españoles no les interesaba su pasado político porque «habían aprendido a dejar[la] atrás» la dictadura franquista y la guerra civil. Esta opinión se asienta en sus años de residencia en España, donde, por fin, no importaba ni la identidad ni la adscripción política de sus padres: «A fuerza de no ser nadie, me convertí en alguien» (Debray, 2018, 240).

El libro va cerrándose con la reivindicación de la autora como escritora y, de nuevo, como defensora del rey Juan Carlos. La historia se termina cuando Debray se encuentra con un fotógrafo del *Hola* que se jubiló antes que el rey pero que pasó toda su vida fotografiando a la familia real. El primer trabajo del fotógrafo fue en Camiri, en 1957, fotografiando «a un joven intelectual francés encarcelado» (Debray, 2018, 281). La autora lo interpreta como un «azar objetivo» (2018, 281) y un círculo que cierra su relato.

## **b) Nieto/a: búsqueda del abuelo/de la abuela**

### ***Los rojos de ultramar* (2004), Jordi Soler**

El abuelo del autor, un catalán republicano exiliado durante la guerra civil a México, es el protagonista de *Los rojos de ultramar* y el autor de unas memorias que dedica a su hija, la madre de Jordi Soler, que permanecen sin embargo ocultas medio siglo hasta que se las entrega a su nieto diciendo «esto va a interesarte» (Soler, 2004, 13). El autor sabe que debe «hacer algo» con ese testimonio y, después de la lectura, decide grabar a su abuelo para que le aclare pasajes de la historia que no le han quedado suficientemente claros con la promesa de que no publicará nada hasta después de su muerte. En ese lapso, descubre también un secreto que el abuelo no acaba de aclararle.

Así se arma la historia, que continúa con el duro relato de la huida de la guerra y del exilio, intercalado con pasajes en cursiva de las propias memorias de su abuelo, de cómo llegaron a Francia y posteriormente acabaron en México, al descubrir que no iba a haber amnistía. El relato de Soler es veraz, porque conjetura sin asegurar, y lo enlaza con los hechos reales.

No sé qué percepción del porvenir tendría mi abuelo, quizá pensaba permanecer unos meses en Francia mientras se normalizaba la situación en su país, en lo que el general Franco se tocaba el corazón y decretaba una amnistía. Lo que desde luego no sospechaba era que acababa de dejar España para siempre, que tendría que improvisar el resto de su vida en un enclave de la selva mexicana, que tardaría casi cuarenta años en volver y que entonces se daría cuenta de que el regreso, con tanto tiempo de por medio, era un asunto imposible. (Soler, 2004, 33-34)

A pesar de que el lector asume el pacto autobiográfico,<sup>39</sup> gracias a las entrevistas que concede Soler durante la promoción del libro descubrimos que existe un elemento inventado: el verdadero nombre del abuelo es Francesc, no Arcadi, como le llama su nieto en el libro (Waardenburg, 2017, 19). Aunque este hecho podría inclinar la clasificación hacia la novela autobiográfica, usando la terminología de Alberca, podemos deducir que el sobrenombre responde a dos justificaciones: por una parte, a una protección de la identidad del nieto hacia

39 En la solapa, por ejemplo, donde aparece la biografía del autor se dice que «nació en La Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz, en México» y en la cuarta de cubierta, donde se presenta la sinopsis del libro se cuenta que «Después de perder la guerra y de un accidentado periplo por el sur de Francia, (...) Arcadi funda, junto con otros cuatro exiliados republicanos, una comunidad en plena selva de Veracruz, en México, (...) donde se habla catalán (...)».

el abuelo, que todavía vivía cuando el libro estaba ya escrito y a punto de publicarse (Obiols, 2004) y, por otra, como respuesta preventiva a la falta de lealtad que iba a suponer publicar la historia antes de la muerte del abuelo, como le había prometido. De hecho, en el propio libro Soler se lamenta de que su abuelo sea «un viejo saludable», ya que «parecía que no iba a morir nunca y ante esa perspectiva me parecía siniestro meterme en esa historia que necesitaba de su muerte para ver la luz» (2004, 14). De lo que se colige también que Soler se permita sin problemas confesar su verdadero nombre en las apariciones en prensa.

Algo que caracteriza la autonovela de Soler es el profundo sentido de la autocrítica, porque reconoce sus propios privilegios como blanco en la sociedad de su infancia en La Portuguesa y, al mismo tiempo, es capaz de incluir otra historia familiar dentro de la suya: la de sus criados, para ejemplificar cómo los condicionantes sociales determinan el futuro de las personas. Al mismo tiempo, reconoce que las mujeres de la historia de su abuelo «son la mujer de alguien» (2004, 91), lo que subraya una falta de memoria necesaria en su caso.

Las circunstancias políticas del exilio y la imposibilidad de regresar a España durante los cuarenta años de dictadura marcan la investigación de Soler, que viaja a Europa para conseguir los datos que le faltan, y acaba descubriendo que su abuelo formó parte de un complot fallido para asesinar al dictador Franco. Se trata no solo de un secreto familiar, sino también de un secreto político, directamente relacionado con la historia personal de derrota que traslucen las memorias de su abuelo y que explican sus posteriores comportamientos.

El nombre de Luis Rodríguez no había llamado mi atención hasta que, espoleado por aquella plática con los alumnos de la Complutense en Madrid, volví a oír la cinta y entonces entendí que, para empezar, había que rastrear el pasado de Arcadi, todas esas zonas oscuras que él nunca estuvo dispuesto a aclarar, a la luz del embajador Rodríguez, cuya historia al final me puso en la línea de investigación del complot que Arcadi y sus socios montaron junto con la izquierda internacional. Algo oía en la voz de Arcadi, mientras escuchaba las cintas con unos auriculares en mi oscuro cubículo de investigador de la UNAM, cada vez que se refería al embajador, tanto oía que me puse a investigar el paradero del archivo de la gestión en Francia de Rodríguez. El maestro Gano, que es el experto en Historia de la Diplomacia en la Facultad de Historia de la universidad, me mandó con un amigo suyo que manejaba el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y este amigo me dijo, luego de consultar dos o tres datos en su ordenador, que todas las cajas con la documentación que había generado Rodríguez durante esa época seguían en el sótano del edificio donde había estado su oficina, en la Rué Longchamp, en París. Pedí un permiso extraordinario en la facultad y una semana más tarde iba rumbo a Francia a bordo de un avión de Aeroméxico. (Soler, 2004, 93-94)

Cuando Soler decide obviar, a pesar del interés, las historias de otras personas que acompañaron a su abuelo en el barco rumbo a México y que él dejó por escrito, se cuestiona por qué sí es lícito apropiarse de la de su abuelo y acaba encontrándose a sí mismo en la respuesta: «Salvo la historia de Arcadi porque es la que tengo a mano, que es lo que hace uno siempre en realidad, lo que es factible hacer, salvar, amar, herir, dañar a quien se tiene a mano, los demás son la historia de otro» (2004, 171). Por eso decide hacer un «viaje de arqueología interior» a Argelès-sur-Mer, el lugar de Francia donde permanecieron los exiliados republicanos en campamentos de internamiento, entre ellos, su abuelo, y, de nuevo, son los rastros de su propia identidad los que va buscando: «una experiencia cuyos probables hallazgos me ayudarían a obtener un mejor perfil de Arcadi y, consecuentemente, de mí mismo» (2004, 176). Este argumento también está apoyado por Liikanen, que apunta como motor de escritura «junto con el deseo de combatir la supuesta ignorancia sobre el pasado reciente de España, [es] el deseo del nieto de entender a su abuelo para así entenderse a sí mismo» (2013, 86).

Desde una perspectiva posmemorialista, la falta de comunicación entre el abuelo y sus descendientes sobre sus vivencias y, sobre todo, sus traumas, convoca al autor a completar ese relato *a medias*. El relato no solamente es su herencia, sino que conforma su identidad, que no es ni catalana ni española ni mexicana. Como último apunte cabe añadir que el propio Soler utiliza Jordi (la traducción de Jorge, su verdadero nombre, al catalán) en sus publicaciones.

### ***Lo que a nadie le importa* (2014), Sergio del Molino**

«Dando un rodeo» (2014, 16), Sergio del Molino se adentra, un año después de publicar *La hora violeta*, en la historia de su abuelo, que ya enfermo, pronuncia una frase que constituirá para el autor el mito literario y el mito familiar fundacionales de su propia historia: «De ti no quiero ni que me cierres los ojos» (2014, 17).

Comienza el relato con una comparación entre su abuelo real y su «abuelo» francés (el padre de su padrastro), que constituye la imagen de un héroe nacional, algo insólito para él, por eso prefiere verse reflejado en ese pasado más glorioso.

Yo venía del silencio español, de la vergüenza y del déjalo estar. Me abrumaba tanta palabra. Estaba acostumbrado a encontrar a mi abuelo carnal en los márgenes de los libros de texto, en la parte medio dicha de las conversaciones y en las frases interrumpidas con carraspeos. Creía que todos los abuelos rumiaban el mismo silencio culpable y avergonzado, pero en Francia, aunque la hierba era más verde, jugosa y abundante, más propia de cuadrúpedos mansos, los abuelos se pintaban heráldicos y carnívoros. No parecían rumiantes silenciosos, sino leones en sobremesa, satisfechos con su caza. (Del Molino, 2014, 15-16)

Su abuelo materno, José Molina, estaba obsesionado con la guerra civil, pero desde las palabras de otros en los libros que atesoraba, sin poder construir su propio relato de lo que vivió luchando del lado franquista: «Se buscó muy lejos de donde debía encontrarse. Compró libros con el descuento de empleado del Corte Inglés creyendo que hablaban de él. *Los que estuvimos en la batalla del Ebro*. Más que un título, un reproche, una chulería, un saludo masónico. Nunca se encontró con ellos» (Del Molino, 2014, 20).

Su historia comienza con un relato mitológico, de tintes freudianos, con una hermana «tontica perdida» que murió durante la guerra y cuyo retraso siempre se creyó relacionado con una «tetada maldita» de su bisabuela (2014, 34-36). Las mujeres, a diferencia del relato de Soler, aparecen como seres que no cuidan o no cuidan bien («Estoy convencido de que ninguna mujer las lamió con los ojos cerrados en la penumbra de la siesta. Ni mi abuela ni nadie vieron en ellas las huellas lúbricas del héroe. No necesito que me lo confirmen. Pobres cicatrices», 2014, 51) o como objetos, cuya sexualización supone para el autor un punto de identificación con su abuelo (2014, 38, 43).

Partiendo del relato de guerra que Del Molino adolescente «sonsacó» a su abuelo, emprende el autor una investigación en la que contrasta lo *narrado* y el relato de los documentos oficiales y se desplaza hasta los lugares de la Batalla del Segre, donde su abuelo combatió durante la guerra civil y donde se encuentra con la desmemoria:

Una enorme señal en la carretera me indica que he entrado en los espacios de la batalla del Segre. Lleva el logotipo de la Generalitat de Cataluña. (...) Pero, en realidad, no se espera que el Merengue reciba visitantes, porque nadie ha previsto un espacio de aparcamiento para los nietos de los que combatieron en la batalla. (2014, 54-55)

El autor hace una reconstrucción en torno a lo que pudo hacer y sentir su abuelo, cómo se comportó como militar, por qué se pudo salvar de la primera línea de frente y, al hacerlo, es

plenamente consciente de su reconstrucción y reflexiona sobre ella («Reconstruir lo perdido es lo contrario de la sacralización. Lo sagrado no se toca. El tacto siempre profana. Lo sagrado se preserva tal y como se encontró cuando se decidió que aquello era sagrado. (...) La reconstrucción es una forma de grosería», 2014, 56). Al mismo tiempo, es consciente de que él está haciendo un trabajo de memoria y de investigación, que le lleva a desplazarse a archivos militares o a colocar el cuerpo en el acto de lectura y escritura, por la falta de *memoria* de su abuelo, que no le llevó «de excursión a los paisajes del frente» (2014, 84) ni pudo colmar esa necesidad de narración: «Harto de libros de prosa militar y grumosa, he hecho solo y de muy adulto la excursión que debería haber emprendido con mi abuelo» (2014, 85).

Hay también una confrontación en los términos, entre su abuelo y él, que se concreta cuando Del Molino habla de la época de vigilancia de su abuelo en un campo de concentración.

No decir campos de concentración era una forma más de folclorizar el franquismo, de ridiculizarlo y trivializarlo como una rareza ibérica o un costumbrismo que se fue de las manos. (...) La suavidad ibérica, las terminaciones en vocales y la ausencia de grafías afiladas y contundentes remansan el paisaje de esos sitios. Campo de concentración combina con Treblinka, no con Aranda de Duero. Con Aranda de Duero combinan tapas con vino tinto y dulces típicos. En Aranda de Duero no podía haber campos de concentración.

Por eso mi abuelo no dijo campo de concentración, aunque la cara que ponía al decirlo estaba llena de kas y uves dobles de Treblinka y Auschwitz. (2014, 91)

El libro ofrece solamente algunos destellos de metanarración, como cuando habla del posible título del libro o cuando el autor equipara el momento de escritura con el de narración y atribuye a ese *escribiendo* el verdadero relato:

No recreo una época, sino que la creo desde la nada. Estas supuestas memorias familiares son lo más fabuloso y ficticio que he escrito nunca. La realidad que las ampara sólo existió mientras fue enunciada y se murió al mismo tiempo que nacía. Estas páginas son ficciones sin registros fósiles. (2014, 120)

Durante ciertos pasajes, se pueden trazar conexiones con el libro anterior, *La hora violeta* (2013), y se puede incluso intuir que es su abuelo, a través de la conexión que hace entre los lugares de la memoria sin recuerdos y las personas que los abandonan, el que motiva la escritura de su posterior ensayo, *La España vacía* (2016). Esa historia de los *sinnombre*, de los lugares vacíos surge de esta: «Lo que queda, lo que yo he vivido y lo que mi abuelo se empeñó en vivir es antihistoria que a nadie le importa, una mancha de tinta en la crónica de

los grandes reyes» (2014, 175). Y acaba, indefectiblemente, encontrándose a sí mismo en ese relato que construye, no solo por lo que sus antepasados fueron, sino por lo que puede legar él a sus descendientes:

Es el as que vence al resto de la baraja, es la única patria que no tolera destierros. Una vez se es enfermo, ya no se puede ser otra cosa. Mi familia no me ha legado más que genes torcidos. Un ácido desoxirribonucleico más predispuesto a la muerte lenta que otros. Y eso legaré yo a mi hijo, aparte de un sentido del humor negro que aprendí en las frases secas de mi abuelo en los velatorios y en las carcajadas de mi madre. Creo que lo único que de verdad me ha enseñado mi familia es a morirme muy despacio. (2014, 182)

El abuelo es el narratario de un pasaje donde toma en brazos a su nieto recién nacido (2014, 167), así como el propio Del Molino lo es de otro, cuando se relata la muerte de su abuelo (2014, 223-224). Pero es la madre la que aparece, al final del libro, como interlocutora de la historia y la que le da sentido al relato. No en vano, acaba apareciendo en la dedicatoria y en los agradecimientos, en donde el escritor la llama «memorial oral de mi familia» (2014, 255).

### ***Mi abuelo y el dictador* (2017), César Tejeda**

El libro de Tejeda, *Mi abuelo y el dictador*, que será analizado posteriormente con mayor profundidad, comparte con los anteriores el trasfondo de una dictadura, en este caso de Guatemala, país de origen de su padre y de su abuelo. Esta autonovela gira en torno a un hecho, el único que su padre anciano refirió sobre la vida de su abuelo, al que el padre tampoco llegó a conocer demasiado: su detención por parte del dictador Estrada Cabrera y la peregrinación forzada entre dos ciudades, seguido por su mujer, la abuela del autor, y el hijo de ambos, el tío mayor del autor, que todavía era un bebé.

La relación entre la historia de su abuelo y la identidad de su padre y, posteriormente, la suya está mucho más explicitada en este libro que en el anterior que hemos expuesto. El autor decide ser escritor cuando su padre muere y, al mismo tiempo, decide escribir este libro para conocer a un abuelo cuya historia inconclusa, borrosa marcó la personalidad del padre. Por eso, cuando esta autonovela acaba siendo un espejo para el autor, la figura que emerge al mismo tiempo es la de su padre.

### ***La mujer que huye* (2017), Anaïs Barbeau-Lavalette**

Si pudiéramos trazar una semejanza entre dos historias tan dispares, también podemos afirmar que la madre (y no la protagonista de la autonovela, que es la abuela) es la figura narrativa central principal de *La mujer que huye*, libro de la cineasta y escritora quebequesa Anaïs Barbeau-Lavalette. El motor narrativo –la búsqueda de la historia vital de una abuela ausente– es, en este caso, resarcir a la dolorida madre, devolverle una imagen completa, con luces y sombras, de la mujer que la abandonó siendo niña para vivir una vida artística plena.

Formalmente, llama la atención que esta autonovela familiar mantenga hasta el final a la abuela Suzanne como narrataria del texto, a través de una segunda persona que no se camufla y que indaga y reprocha: «Luego mi madre te pregunta por qué te fuiste. (...) Nosotras estamos juntas. Tú no / No lo habremos heredado todo de ti» (Barbeau-Lavalette, 2018, 15). La abuela reaparece brevemente en sus vidas «y luego, un día» (2018, 17) fallece y, al regresar al piso donde vivía, descubre sus objetos personales y sus libros y comienza a interesarse por ella y decide indagar en el «fantasma» (2018, 19).

Algo que distingue esta autonovela familiar frente a otras, mucho más arriesgadas por el componente de «práctica corporal» que implica la investigación y el proceso de escritura, es que Barbeau-Lavalette decide contratar a una detective privada para que haga parte del trabajo por ella, pero aparte de las páginas introductorias y del epílogo, no aparece metaliteratura, así que resulta imposible distinguir qué datos son fruto de la investigación de una u otra.

La autora incluye escritos de su abuela (cartas y textos literarios) y una foto familiar fechada en 1952. En el relato, la importancia ambivalente de la abuela en la historia familiar, es decir, por ser «una mujer al margen de esta historia, que atravesó de una manera fulgurante, sin dejar huellas...» (Barbeau-Lavalette, 2018, 8), pero al mismo tiempo marca y protagonista de la misma historia, acaba encontrando sentido al final, en la reconciliación familiar que se produce cuando la madre de la autora «planta» las cenizas de Suzanne «detrás de su casa» y, de esa manera, consigue encontrarla y asirla: «Se acabó. / Ya no podrás escapar» (Barbeau-Lavalette, 2018, 294). Y, posteriormente, también en el epílogo, en cuyas palabras encuentra la autora también a su propia hija y a sí misma:

Los nombres grabados por encima del tuyo han contado en mi vida. Entonces, ¿por qué tú? ¿Por qué es tu historia la que trato de narrar?



(...)

Porque de alguna manera tu marcha me ha forjado. Tu ausencia forma parte de mí, ella también me ha configurado. Es a ti a quien debo el agua turbia de la que se sacian mis raíces, diversas y profundas.

De modo que sigues existiendo.

(...)

Mi hija se ha quedado dormida en mi pecho.

Juntas las dos, fundidas en una sola ante la inmensidad del bosque, bajo el gigantesco cielo, donde las nubes se despliegan salvajes, te saludamos, Suze. (Barbeau-Lavalette, 2018, 297-298)

### c) Combinación de ambos

#### *La familia de mi padre. Una novela* (2008), Lolita Bosch

*La familia de mi padre. Una novela* es un texto formalmente complejo porque asume una narración en varios niveles y otorga una gran importancia a la metanarración, gracias a la que Bosch repite, para añadir y completar, información que ya ha ofrecido anteriormente, lo que crea un ritmo narrativo muy distinto al de otras autonovelas. Ya hemos hablado anteriormente<sup>40</sup> de esa «función de anclaje» que es resultado de la reformulación de los hechos, «de esa manera [la autora] se queda en la historia, alarga el momento de poner punto y final y de despedirse de su padre muerto» (Gallardo, en prensa). En ese sentido, la fragmentación es muy destacable como elemento formal en este libro y las reflexiones teóricas en torno a la ficción y la realidad jalonan la historia.

A pesar de que el padre es el motor narrativo (de hecho, es quien sale junto a ella en la portada), como indica el título, el relato abarca varias generaciones de la familia paterna, y no solamente las fechas y los acontecimientos históricos (su tatarabuelo fue alcalde de Barcelona) son importantes, sino también los lugares. Ese parece ser el fin último de la autonovela: «encontrar un lugar para sí misma», ya que «la historia y los lugares que pertenecieron a sus antepasados no son suyos» (Gallardo, 2014, 48) y en esa extrañeza Bosch siente la necesidad de hacerse hueco.

El cuerpo también resulta un lugar narrativo: Bosch sí narra los encuentros con personajes, con familiares vivos y con otras personas, como la historiadora Raquel, que le ayudan a

<sup>40</sup> Pueden consultarse Gallardo, 2014 y Gallardo, en prensa, para un análisis más completo de esta autonovela familiar.

completar el relato y a recabar la información que necesita para integrar a sus antepasados en su propia historia: «Vengo de una ciudad imaginada que comienza en el horizonte, desde donde se ve por primera vez la silueta de un puerto que a pesar de que yo no lo sienta como algo cercano, lleva mi apellido: Moll Bosch i Alsina» (Bosch, 2008, 15). El cuerpo es una narrativa que dialoga con lugares ajenos y, sin embargo, nominativos.

Siendo permanentemente extranjera. Por eso es que ahora, desde México, puedo decir, de nuevo: Yo nací allá –como me gustaría poder decir también cuando estoy en Barcelona. Y sin embargo en estos últimos meses no he sabido hacerlo. Este texto me lo ha impedido. Y me he visto orillada a transitar una ciudad que apenas conocía para convertirla en un libro, en una historia propia, en una memoria de la que yo carezco y de la que brotó la planta que luego se convirtió en mi padre. (Bosch, 2008, 90)

El padre es el motor narrativo y por él indaga en su pasado familiar, sentimental y geográfico. Por eso *La familia de mi padre* acaba cumpliendo con dos funciones, muy comunes también en otras autonovelas familiares: una función simbólica, con la historia de los Rómulos y los Remos como relato fundacional, y una función material, el libro como «objeto fetiche donde regresar a la figura de su padre» (Gallardo, en prensa).

### ***Bilbao-New York-Bilbao* (2008), Kirmen Uribe**

*Bilbao–New York–Bilbao* es la primera «novela» de Kirmen Uribe, escrita en euskera y posteriormente traducida al español. El idioma, precisamente, tiene una importancia crucial en esta historia familia, en la que el destino del abuelo conecta con la relación entre padre e hijo y acaba otorgando significados a la identidad del autor: «También los escritores buscamos restos de cosas en nuestro interior» (Uribe, 2009, 93). En el libro van intercalados muchos pasajes metanarrativos, donde Uribe reflexiona sobre la ficción y la realidad, como sucede en otras autonovelas familiares.

Uribe no conoció a su abuelo y su padre, «como buen marino», no contaba mucho sobre el pasado. Precisamente esa falta de *novela familiar* (que sí existía en la rama materna) es lo que le impulsa a indagar sobre su figura. Con el recuerdo narrado de su abuelo visitando el museo a la salida del hospital para ver por última vez un cuadro del pintor Aurelio Arteta (que se reproduce como desplegable en el libro), Uribe regresa a ese mismo lugar para recabar información.

Cuarenta y cinco años más tarde, era yo el que entraba al museo. Necesitaba

información sobre un cuadro. Seguía el rastro de una obra del pintor Aurelio Arteta como quien se fía de una pista medio borrada, de un modo absolutamente intuitivo. Pero una voz interior me revelaba que ese cuadro era importante, que sería un pieza fundamental en la novela que estaba escribiendo. (Uribe, 2009, 13)

Esa «novela» de la que habla es otra y es esta misma: es la que él pensaba escribir pero que se acaba convirtiendo en este libro. A partir de este momento la narración se va desarrollando durante el viaje que da título a la autonovela: los hechos narrados, es decir, la «novela», son las partes que el autor consigue aprehender, precisamente por eso son presentadas de manera fragmentaria, y se van evocando a medida que se narra el presente, es decir, el viaje, donde también aparece entremezclada la metanarración.

La mitología familiar, indefectiblemente relacionada con la mar y el pasado marinero de abuelo y padre, va unida a los datos científicos que busca Uribe, quizá queriendo corroborarla. En un momento, el autor le pide a su padre que le marque en un atlas la ruta de navegación entre su pueblo y Rockall, la zona del Mar del Norte donde trabajaba:

Cuando vi cómo dibujaba su nerviosa mano, se apoderó de mí una extraña sensación. Me di cuenta de que aquella línea que trazaba mi padre con el bolígrafo se quedaría en ese atlas para siempre.

Pero, al mismo tiempo, me daba cuenta de que mi padre no estaría siempre ahí, que la marca en el libro perduraría, pero él no. Sentí terror, miedo de perder a mi padre.

Un patrón no enseña jamás sus cartas de navegación, cuando llega a puerto se lleva con él los rollos a casa.

La muerte tampoco enseña jamás sus cartas. (Uribe, 2009, 43-44)

El libro solo puede tratar de dejar una huella, igual que el padre en el atlas, pero no puede ser la vida. En ese sentido, Uribe es plenamente consciente de que existe esa *novela familiar* que ayuda a cohesionar la historia de una familia y alude a ella de modo metanarrativo un par de páginas después:

Es curioso cómo trabaja la memoria, cómo recordamos a nuestra manera, convirtiendo en ficción lo que en otro tiempo fue realidad. Por lo menos así sucede en las familias. Se inventan historias no sólo para ilustrar o educar, también para compartir creencias, para legar tradiciones o para acordarse de los antepasados. Gracias a esas narraciones recordamos a quienes nos precedieron y nos hacemos una idea de cómo fueron. A cada cual se le adjudica un determinado papel en esas historias y conforme a esa interpretación pasa a ser parte de nuestra memoria. (Uribe, 2009, 46)

Una de las figuras fundamentales en ese legado oral es Maritxu, la tía del padre, que es quien

comparte con él muchos de los datos que desconoce. Otra de sus tías, Margarita, le cuenta una historia (un mito familiar) sobre el anillo de boda de su abuelo, perdido en el mar y encontrado en la tripa de una merluza en la cocina de casa. Uribe desconfía del relato, pero acaba recibiendo historias parecidas cuando lo publica en forma de poema y, en el libro, lo acaba conectando con otra película autobiográfica de temática familiar: *Big Fish* de Tim Burton. En la página siguiente, sin embargo, desmonta el supuesto mito a partir de la reproducción de un *e-mail* de un profesor de Literatura Oral que le cuenta que «la historia del anillo de oro es una vieja leyenda extendida por toda Europa» (2009, 63). Son esta misma tía Margarita y la madre del autor quienes le cantan al padre una nana infantil antes de entrar en el quirófano donde va a perder la vida poco después. El autor reproduce la canción original en euskera y su traducción al castellano (2009, 157), lo que de alguna manera viene a corroborar la relación estrecha entre tradición oral, profundamente femenina, y la lengua materna.

Uribe repasa y también «verbaliza» el apoyo de su abuelo Liborio al alzamiento franquista y, a pesar de lo político de su decisión, se decanta por su historia por ser una figura de gran importancia familiar y por la complejidad de ese valor mítico. El autor se desnuda autobiográficamente al decir que no quería «construir personajes de ficción. Quería hablar de gente real» (2009, 145) y es en ese momento cuando descubre, a través de la metanarración, qué lugar ocupa él en una historia para la que debe tomar decisiones éticas.

Ese detalle del cuadro me hizo pensar sobre el proceso de construcción de la novela. Cómo hablar de quienes te rodean sin que aparezca uno mismo. Quería hablar de mi abuelo, de mi padre, de mi madre. Novelar mi mundo, llevarlo al papel. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Debía inventar nombres ficticios o aparecería yo como narrador de la novela? (Uribe, 2009, 144)

El misterio del nombre del barco de su abuelo, origen de su primera «novela» fallida y germen de esta también, se resuelve al final del libro: «Eso era lo que decía la historia del barco. Nuestro abuelo Liborio no tenía nada que ver con el nombre *Dos amigos*. Se lo habían puesto los anteriores propietarios. No había ningún amigo desaparecido. Se acabó el misterio» (2009, 187). Sin embargo, también se descubre el otro misterio, al que el autor da crédito con reservas. El cuadro de Arteta era tan importante para su abuelo y, por extensión, para el autor, porque en él aparecía su mujer:

No sé si debo creer a mi madre, no sé si ésta no será también otra historia

imaginaria, no sé si el abuelo Liborio no le contó una mentirijilla a su nuera el día que fueron al museo. El caso es que el abuelo le reveló a mi madre que aquélla era la abuela Ana, que no se lo dijera a nadie pero que quería compartir aquel secreto con ella. (2009, 197-198)

Como sucede en muchas autonovelas familiares aquí expuestas, las últimas líneas del libro van dirigidas a los hijos de los autores (en este caso el hijastro), porque de ellos es el legado de esa historia. Y el libro en sí mismo, con sus cartas, recuerdos, grabaciones y poemas, lo acaba siendo también.

### ***El comensal* (2015), Gabriela Ybarra**

Clasificada como autoficción y, en la propia cuarta de cubierta, como «novela autobiográfica», *El comensal* es una crónica del secuestro y asesinato del abuelo de la autora, ocurridos siete años antes de su nacimiento. Ella misma, en la nota preliminar, alude al hecho de que muchas de las escenas, a falta de mayor información, son «imaginadas» y «terminaron filtrándose» en el libro (Ybarra, 2015, 12). De nuevo, nos encontramos frente a una pretensión clara de veracidad, ya que la propia autora no esconde en ningún caso los huecos de su historia, con la que trata de entender cómo afectó ese hecho a su padre y, en consecuencia, a ella misma.

En la primera parte, se reproducen artículos de periódico, fotografías, cartas y otros documentos, como los papeles firmados por los secuestradores, que van hilvanando la historia. Algunos de los datos falsos son corregidos por la autora (2015, 28). Ybarra enlaza la historia con sus propias vivencias de niña, donde residían los mitos familiares: «Por lo demás, vivía ajena al conflicto. Las historias de “La ETA” y del asesinato de mi abuelo se mezclaban con otras que me contaba mi padre sobre Pompeya, las bailarinas de Degas, el poema de “La princesa está triste” y los hombres pájaro de Max Ernst» (Ybarra, 2015, 55).

La segunda parte comienza con la enfermedad y la muerte de su madre, que «resucitó» la muerte de su abuelo paterno. El comportamiento de su padre («Mi padre empezó a hablar de rosarios manchados con sangre. Yo aún tardaría varios meses en comprender su dolor», 2015, 60) la pone en alerta sobre el trauma que arrastra. Ybarra reproduce notas del diario de su padre y otros pasajes literarios y explica metanarrativamente los pasos que va dando en su investigación; al mismo tiempo, cuando reproduce ciertos sucesos (como el envío de un

paquete bomba dirigido a su padre), de nuevo insiste en la (re)construcción de los hechos («O así me la imaginé yo», 2015, 86) y realiza comprobaciones para ajustar su recuerdo a la realidad.

Su abuelo, un político y empresario vasco de extrema derecha, amigo de Sánchez Maza, era un símbolo de la «política de familias». En ese sentido, Ybarra reflexiona sobre su propio legado:

Ahora, después de haber leído durante meses la historia de mi abuelo en hemerotecas, comprendo que el símbolo de Neguri y de mi apellido aún perduran. Mi intimidad aún es política. La muerte de mi madre también. El lenguaje, los silencios, las casas, la convivencia, los sentimientos... Todo es política. Incluso la literatura. (...) Mientras escribo sobre mi familia, releo a Machado y repito con frecuencia el poema. Imagino a mi madre y a mi abuelo como encinas (sencillos, vigorosos, pero sin tormento).

Un mes y medio después de que muriera mi madre, el 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese definitivo de su actividad armada. (Ybarra, 2015, 140-141)

De nuevo, en los «Créditos» (2015, 170) Ybarra vuelve a detallar qué modificaciones ha hecho en textos originales y de dónde salieron la mayoría de los datos que sirvieron a su crónica. También hay pretensión de veracidad en los agradecimientos, ya que en la autonovela, la autora visita el bosque donde se encontró el cadáver de su abuelo y en esta parte ella afirma: «A Mónica y a Ignacio por prestarme el coche para subir al Alto de Barazar» (2015, 171).

### ***No contar todo (2018), Emiliano Monge***

En torno al hecho de que su abuelo (Carlos Monge McKey) fingió haber muerto y luego reapareció en la familia, Emiliano Monge trata de recomponer el relato familiar que pasa también por su padre (Carlos Monge Sánchez) y por él mismo. Lo que ocurre es lo que el autor llama «violencia masculina»: la tendencia al abandono de abuelo y padre. Los tres personajes masculinos son expuestos con distintas personas gramaticales. El abuelo aparece a través de un diario. En muchos de los capítulos Monge es el narratario del texto, e identificamos a su padre como el narrador.

Lo indecible, Emiliano, es una fuerza que te jala, que no te deja avanzar para delante. Y no estoy hablando de secretos, ojalá hubiera sido eso la muerte de tu abuelo. Estoy hablando de algo peor, de una cosa que te roe por dentro y por

fuera.

Estoy hablando de lo que pasa, al interior de una familia, cuando un hecho, un momento que lo parte todo en dos, sólo puede saberse entre todos; cuando ese instante, cuando esa cosa que nos marca no puede conocerse de manera individual o en silencio.

Ése era nuestro abismo, no compartir con nadie más la parte que a cada uno le tocaba. Y ése fue nuestro problema: no juntar jamás las piezas. Hay cosas que no se hablan, pero no porque uno no quiera hablarlas, sino porque no quiere habitarlas nuevamente. (Monge, 2019, 177)

Posiblemente expuesto así con la pretensión de conseguir una cierta distancia necesaria y «objetiva» con los sucesos que le atañen y le atraviesan directamente, el autor está representado en tercera persona: «Pero ahora mismo, Emiliano es incapaz de entender que si consigue él desentrañar los dos misterios que a partir de aquí dividirán sus inquietudes, no podrá sino imitar las conductas de su padre y de su abuelo, unas conductas que ahora mismo le son a él impenetrables» (Monge, 2019, 94).

Del mismo modo que el orden de la narración o la inclusión de elementos ficcionales como la alegoría, este recurso narrativo también está justificado y, aunque es novedoso respecto a otras autonovelas familiares, no les resta veracidad ni credibilidad a los hechos narrados; el lector es capaz de integrarlo e interpretarlo narrativamente dentro de la categoría «autobiografía», es decir, no duda de que el Emiliano Monge que se escribe a sí mismo en primera persona es el mismo que se escribe en tercera.

Cuando reproduce conversaciones con su padre, Monge acepta la imposibilidad de la exactitud y declara: «O más o menos esto, porque tampoco es que Carlos Monge Sánchez sea tan elocuente, ni que Emiliano sea tan retentivo» (Monge, 2019, 253). Lo que trata de desentrañar Monge a través de la historia es un patrón entre el abuelo y el padre y si este está, por alguna profecía autocumplida, destinado a aplicarle a él también. Esa búsqueda se convierte en una obsesión por «alterar su destino». Es en el último capítulo, cuya narración la encarna «el padre», que se desvela que el libro acaba siendo solamente un intento de esa «huida»:

Aunque igual y sí hay diferencias, Emiliano. Nosotros sí tuvimos huevos. (...) ¿O no es eso lo que tú estás viviendo?

Así es tu familia, así es esta familia de la que tantas ganas tienes de escribir, de la que tantas ganas tienes tú de decir algo, para ver si así también, por fin, tienes los huevos de decir algo de ti, de entender algo de ti.

Exactamente, así lo creo. Y creo, además, que deberías de decirte también esto:

entre nosotros, entre los Monge, para ser, hay que haberse antes marchado, hay que haberse ido de uno, hay que haber dejado todo. Y tú no te has ido de ti mismo ni has dejado todo.

Exactamente, eso es lo que pienso y eso es lo que siento. Que estás a punto otra vez de irte. Y que por eso estás aquí, que por eso estamos haciendo esto. (Monge, 2019, 388)

Cabe añadir que, aunque el autor es consciente de que esa «violencia» es propiamente masculina y que también su masculinidad está en juego (es un niño enfermizo que siempre se percibió como débil), los personajes femeninos de *No contar todo* son completamente pasivos: quizá la identidad en peligro del autor carecería de relato si el autor hubiera indagado en esa otra parte silenciada de su «linaje».

### ***El velo negro* (2002), Rick Moody**

Incluimos *El velo negro* en este epígrafe, a pesar de que la intención de su autor es indagar en el pasado familiar y en la huella genealógica en un plano más general que los anteriores. El título (el original en inglés es *The Black Veil: A Memoir with Digressions*) remite a un famoso cuento del fundacional Nathaniel Hawthorne titulado «El velo negro del pastor», que Moody reproduce al final del libro. El argumento del relato (inspirado por un caso real) es un secreto no confesado que atormenta a un predicador apellidado Moody (Hooper, en el relato) y que este purga tapándose el rostro con un velo negro hasta el final de su vida. La literatura, en este caso, coincide con la *novela familiar* y, al mismo tiempo, representa una metáfora del nacimiento siamés de nación y familia, como ya explicamos en el primer capítulo del marco teórico.

Desde el principio del libro, distinguimos la importancia de una metanarrativa que acabará convirtiéndose en autobiografía descarnada y cómo el autor sitúa en los lectores al narratario del texto. Es a ellos a quienes se dirige para explicar el argumento, sus intenciones y la estructura formal del libro:

Los lectores que busquen una vida ordenada y bien organizada en estas páginas, una vida donde se depositan besos o una sobre las novelas escritas, podrían sorprenderse. Mi libro y mi vida están escritos en *arrebatos* más afines a la epilepsia que a la narrativa, o mejor: el proceso de esta obra es obsesivo y, como todas las obsesiones, proteico, comenzando por un peso de conciencia, abriéndose camino a través de las evocaciones narrativas de esa sensación –vergüenza, remordimiento, culpabilidad, arrepentimiento–, hacia la historia de una búsqueda



particular de la imagen original *del velo* de mi vida, del velo de la vida de mi familia, la imagen original del *anonimato*; todo ello en un relato de un viaje en coche de cinco días a Maine para localizar el origen del velo impuesto sobre los Moody, una búsqueda de cinco días entrelazada con una exposición de mis propios dilemas, los cuales no son tan diferentes de los dilemas del *fantasma encapuchado de la línea R*. (Moody, 2003, 16-17)

El estilo queda claro enseguida: el narratorio siempre aparecerá en plural y la historia irá intercalada por pensamientos obsesivos y cíclicos que son presentados en cursiva como flujo de la conciencia. Moody se trata a sí mismo sin ninguna complacencia, analizando su comportamiento en relación a una herencia: la descripción de su padre va unida a una reflexión sobre el lenguaje que modela la categoría *padres*.

La materia que configura estas páginas es la del patrimonio, la de sus características, la idea de uno mismo y la vana reiteración de ese uno mismo implícita en padres e hijos, el orgullo nacional, la psicología nacional, la tradición nacional, la herencia y las excentricidades que aquejan a todas las familias, de modo que no os queda más opción que conocer a mi padre (con la casi completa omisión de mi madre, por desgracia), como también os tocará bregar con algunas de las reglas más antiguas de los padres. (Moody, 2003, 19)

El relato de Hawthorne, que el padre comparte con él cuando era niño, cohesiona su relación con la familia paterna, además de darle un relato mítico del que sentirse parte:

Tras documentarme sobre Hawthorne, sentí que aunque tarde, que aunque fuera un padre de los que están enganchados a la televisión, bebe martinis, conduce coches deportivos y come queso americano, que aunque estuviera alejado de su árbol genealógico, incluso entonces formaba parte de algo, y que yo también formaba parte de su clan (...). (Moody, 2003, 34)

Él mismo define el velo como un «trauma que no acaba de superarse» (2003, 104) y después de analizar el relato y el simbolismo romántico del velo, Moody relata el viaje hasta Maine con su padre en busca de las huellas de su ancestro, Handkerchief Moody. El velo negro termina siendo una herramienta simbólica con la que Mody consigue introducirse de lleno en sus propios traumas: si en su primera novela, *Días en Garden State*, su caída en el mundo de las drogas y sus problemas de salud mental están narrados con el *velo* de la ficción, aquí el autor desmonta su propio relato y aborda sus experiencias de ruptura de modo completamente honesto. Para llegar a entender el crimen que cometió su antepasado, Moody decide llevar también un velo durante algún tiempo:

Es probable que sea importante observar que la asunción del velo no fue una *decisión*, sino un acto reflejo, *el receptor provoca una acción en el efector*, etcétera; ni un plan periodístico, algo que pudiera publicarse en una revista de papel satinado junto a una foto de una mujer en sujetador, sino una *acción del cuerpo*, algo si no idéntico en grado respecto a mis antepasados Moody, al menos idéntico en tipo y en intención, en armonía con sus desgracias y vergüenza. (Moody, 2003, 256)

Al retomar el relato de su viaje a Maine, el autor comienza a referirse a la historia de los hombres de su familia paterna (su abuelo, su bisabuelo, su tío...), y el autor vive esa «tarea de genealogista» con obligación y como una pesada carga: «Como sabéis, el desfile al completo de padres y sus historias es una carga, la sensación de fallarles es constante y abrumadora, los fracasos recaen en los hijos y en los hijos de los hijos, etcétera. Echa a perder la mayoría de los preciosos días de agosto» (Moody, 2003, 285). Por supuesto, al final de ese relato se encuentra el *yo*. A pesar de su tendencia a la «teorización» y su precisa capacidad de análisis, regresar al lugar de sus antepasados conduce a Moody a la siguiente reflexión:

*El corazón* es una invención de los abatidos, *la tierra* es una invención de los nacionalistas, Nueva Inglaterra no es más un eslogan para recaudar los beneficios que reporta el turismo y *la familia* es terreno abonado de políticos y fundamentalistas religiosos. Aun así, cuando te sientes acunado en la falda de estas instituciones, con la percepción de aquellos que estuvieron allí antes que tú, hace diez u once generaciones, y tu insignificancia terrena se hace aún más insignificante, como los cielos alejándose a toda velocidad, te ves invadido por el sentimentalismo. (Moody, 2003, 296-297)

En las últimas páginas, de un marcado carácter introspectivo y autorreferencial, Moody repasa los asuntos autobiográficos banales que ha podido omitir y al hacer esa enumeración, se tropieza con la figura de su madre y la muerte de su hermana, temas que decidió no mencionar en el libro. Finalmente, acaba confesando cómo se enteró de la muerte de su hermana y esto le conduce a una reflexión teórica en torno a la autobiografía y la nación.

Tal vez solo se trate de que *cierta omisión u ocultación es esencial para la identidad*, que, a pesar de las preferencias culturales por una programación basada en la realidad, a pesar de los programas de entrevistas de la televisión y de la radio y de sus oportunidades confesionales, necesitamos que nunca se conozca una parte de nosotros, de modo que cuanto más revelamos, más nos vemos envueltos en velos, capas que se oponen a ser descubiertas, tegumentos adicionales de culpa y disimulo tales que *toda biografía es una ficción*, un relato retocado, un *bildungsroman*, de igual modo que muchas ficciones son biografías veladas; las dos identidades, las dos estrategias narrativas, ocultan y revelan, dependen la una de la otra y se excluyen mutuamente.

No importa dónde concentre mi atención, un cuento no contado, un cuento velado, un linaje ensombrecido, una historia de la historia, *ninguna civilización sin su antítesis*, sin el *negro parecer* que Melville le imputa a Hawthorne, el cual *deriva de su recurrencia al sentido calvinista de la depravación innata y el pecado original de cuyas apariciones, en una forma u otra, una mente de pensamientos no demasiado profundos se ve siempre y del todo libre*. El velo atrae esa oscuridad aniquiladora que hace del empuje nacional y patriótico una farsa de modo que hace parecer la idea del matrimonio o la reproducción o de correr hacia la oficina tan lógica como utilizar una manga de viento para evaluar el progreso de un huracán. (Moody, 2003, 320-321)

De hecho, los pasajes más famosos del libro aparecen ahora, justo al final. Si durante toda la narración, la búsqueda del significado del velo ha sido el motor narrativo, ahora aparece el color negro como alegoría de los Estados Unidos: la negrura como crimen, el racismo como cuna del nacimiento de un país y, finalmente, la necesidad de expurgar las culpas colocándose toda la nación un gran velo negro.

### ***Orígenes* (2004), Amin Maalouf**

*Orígenes* es una obra titánica de investigación de más de 500 páginas, del autor libanés Amin Maalouf, donde indaga sobre la historia y el presente de todas su ramas familiares esparcidas por el mundo. Sin embargo, el origen de su necesidad de *historia* surge con la muerte de su padre. A partir de ese suceso, el autor se pregunta por qué nunca se ha interesado por la historia de su abuelo y de otros ascendientes y se reprocha no haber aprovechado la memoria de «los mayores de la familia» cuando todavía estaban vivos. Como en otros muchos casos, el autor recurre a los documentos y las fotografías:

Tras consumir la etapa de los remordimientos, llegué a la conclusión de que Léonore me había indicado quizá, sin pretenderlo, la única vía que me quedaba expedita: puesto que ya no servía de casi nada hacerles preguntas a los vivos, se las haría a los muertos. Al menos a los que me habían dejado testimonios. ¿Acaso no había en el armario de mi madre toda una rumorosa maleta con sus voces? (Maalouf, 2004, 36-37)

Regresa a la casa familiar y se enfrenta a una ingente cantidad de información. Aunque el libro está escrito con una estructura mucho más tradicional que otros aquí expuestos, en el sentido cronológico del término, la metanarración o, en este caso, la reflexión sobre el propio proceso de investigación y de escritura están presentes desde el comienzo:

Como faltaban todos los testigos, o casi todos, no me quedaba más remedio que ir

a tientas, hacer especulaciones y mezclar a veces en mi relación de los hechos lo imaginario, lo legendario y lo genealógico: una amalgama que habría preferido evitar. Pero ¿cómo contrarrestar de otra forma el silencio de los archivos? Ciertamente es que esa ambigüedad me permitía, de propina, reservarle a mi pudor filial un territorio propio en la que protegerlo, y también encerrarlo. Sin esa libertad de embrollar algunas pistas y velar algunos rostros, me sentía incapaz de hablar en primera persona. Pues tal es el atavismo de mi gente, que no habría conseguido cruzar por tantos siglos hostiles si no hubiera aprendido a ocultar el alma tras una máscara. (Maalouf, 2004, 48)

Entre los documentos, hay un libro publicado en 1908, al que Maalouf llama «El árbol», donde se cuenta la historia de su familia desde su aparición hasta la fecha de su publicación. En ese sentido, en la edición que manejamos, el libro incluye un folleto aparte, titulado «**Los Orígenes de Amin Maalouf (Álbum familiar)**» donde se reproducen fotografías y documentos, de manera cronológica y también en el orden en el que salen en el libro, acompañados de una nota manuscrita del autor, traducida debajo al español. Entre ellos se encuentra la primera página de ese libro fundacional.

Además de la reconstrucción de los hechos posibles y de los avisos de «hipótesis» de muchos de los relatos que plantea Maalouf, también existen otros pasados ya imposibles de recuperar que al menos quedan registrados como pérdidas: al menos su «olvido» se mantiene en el recuerdo del libro. Entre los temas que aborda están la lucha familiar entre la modernidad y la tradición, la emigración de familiares a otras partes del mundo para huir del sistema político y social del Líbano y el desarraigo de las generaciones posteriores, el descubrimiento de la pertenencia de su abuelo a la masonería, la competencia por un futuro entre su abuelo y su tío abuelo... Y existe en esa búsqueda una justificación personal e íntima, a la que el autor dedica muchos pasajes, como el siguiente:

Es cierto que no tenemos necesidad alguna de saber nada de nuestros orígenes. Tampoco nuestros nietos necesitan saber cómo fue nuestra vida. Todos recorreremos los años que nos corresponden y nos vamos luego a dormir a nuestras tumbas. ¿Para qué andar pensando en los que vinieron antes puesto que ya no suponen nada para nosotros? ¿Para qué pensar en los que vendrán detrás de nosotros puesto que para ellos ya no supondremos nada? Pero entonces, si todo va a parar al olvido, ¿por qué construimos y por qué construyeron nuestros antepasados? ¿Por qué escribimos y por qué escribieron? Sí, en tal caso, ¿por qué plantar árboles y por qué engendrar? ¿Por qué luchar por una causa, por qué hablar de progreso, de evolución, de humanidad, de porvenir? Si le damos excesiva importancia al instante en que vivimos, dejamos que nos asedie un océano de muerte. Y, a la inversa, al resucitar el tiempo pasado acrecentamos el ámbito de la vida.

En cualquier caso, desde mi punto de vista, ir en pos de los orígenes es una reconquista en contra de la muerte y el olvido, una reconquista que debería ser

paciente, abnegada, encarnizada, fiel. Cuando mi abuelo, a finales de 1880, tuvo el valor de desobedecer a sus padres para marcharse y seguir estudiando en un lejano colegio, a quien le estaba abriendo los caminos del saber era a mí. (...) Y, además, en cualquier caso, poco importa lo que él pudiera esperar; desde el momento en que los únicos rastros de su vida están ahora en mis manos, no hay ni que pensar en que lo deje morir de olvido.

Ni a él ni a ninguno de aquellos a quienes debo un ápice de identidad, a saber, mis apellidos, mis lenguas, mis creencias, mis rabias, mis descarríos, mi tinta, mi sangre, mi exilio. Soy el hijo de todos y cada uno de mis antepasados y es mi destino ser, a cambio, su tardío progenitor. (Maalouf, 2004, 285-287)

Y con ese propósito, porque es también su misión como escritor, se dirige a Cuba, el país de otra de sus ramas familiares (la del hermano de su abuelo) y comienza a escribir, por primera vez, en presente, a modo de diario. Y al regresar, en el viaje de vuelta en avión, reflexiona sobre la *novela familiar* en torno a la muerte de su tío abuelo:

El alma de la leyenda no mentía, y la tragedia sigue ahí y culmina –como tantas veces lleva sucediendo desde que el mundo es mundo– en un sacrificio trágico.

La muerte de Gebrayel, el emigrante Ícaro que alcanza el Cielo y, luego, se despeña, como en un castigo divino: nunca me había dado cuenta, hasta estos últimos meses, de hasta qué punto ese acontecimiento estaba siempre presente en lo hondo de mi memoria, y también en la de los míos. Una muerte fundacional, tras la que vinieron, en cascada, otras, más trágicas aún, más obsesivas... (Maalouf, 2004, 394)

Resulta muy significativo que una de sus fuentes orales, al que apoda el Orador, se mantenga en el anonimato hasta el final del libro, cuando habla de las memorias de su tía Kamal, donde aparece el nombre de esta persona, su primo Nasri: «Me había impuesto la norma de no facilitar la identidad verdadera de quienes vivan aún al acabar este libro. Pero acabo de cambiar de opinión: no le veo la utilidad a disfrazar un nombre que Kamal cita tal cual en sus memorias» (2004, 467).

A través de la búsqueda y reconstrucción de las imágenes, Maalouf encuentra un dibujo que hizo su padre de su abuelo basándose en el recuerdo de su cara y ayudado por un retrato encargado a un pintor («Al morir su padre aún no tenía diez años; y, al igual que Kamal, que era aún más niña, no había tenido nunca ante la vista más imagen que esa que veía colgada, muy alta, en la pared», 2004, 475). El padre trató de adecuar una imagen ya de por sí lejana y difusa a su realidad más íntima y cuando Maalouf confronta el dibujo con fotografías reales llega a la siguiente conclusión:

Tras localizar, desde el principio de mi investigación, no menos de cinco fotos traspapeladas de mi abuelo, no me queda más remedio que admitir que ese Botros que su hijo dibujó a lápiz no se parece al original más que el del pintor oficial.

Pero no puedo equiparar ambos retratos; uno de ellos lo inspira una fogosa ansia de autenticidad, mientras que el otro sólo pretende encerrar un alma rebelde en la rigidez mortuoria de las convenciones. (Maalouf, 2004, 476).

Este dibujo inocente, pintado por un niño, encierra la metáfora más exacta que hemos encontrado sobre las autonovelas familiares: lo verdaderamente importante en esta literatura no es si la imagen que refleja es más «real», es decir, si se corresponde lo más fielmente a la realidad inaprensible de los hechos ciertos y de las circunstancias personales de los protagonistas otros, sino si es auténtica o es impostada la acción de pintarlo. Termina el libro refiriéndose precisamente a su padre y a la guerra del Líbano, asunto que pospone por estar «aún para mí demasiado cercano» (2004, 530) y dejando por escrito las obras de referencia que ha usado para documentarse sobre su familia, además de incluir un árbol genealógico «a la inversa», donde las ramas parten del descendiente, es decir, de él.

### ***Una novela rusa (2007), Emmanuel Carrère***

Dejamos para el final de este epígrafe el libro de Carrère, porque se trata de una antificción que contiene solamente una parte de autonovela familiar. Efectivamente nos encontramos ante un libro autobiográfico que aborda la figura problemática de su abuelo materno y de la relación de su madre con su país de origen (Rusia) y cómo él mismo se coloca en esa encrucijada, pero la indagación y la reconstrucción forman parte de un conjunto con un motor narrativo más complejo: el libro parte de las dificultades de un escritor que acaba de tener un gran éxito con *El adversario* (2000), un relato real al que ha dedicado muchos años, y la relación de conflicto con su escritura le lleva aquí a buscarse a sí mismo en la búsqueda de su abuelo, pero también en la exposición pública de su vida sexual o en la investigación de otros personajes, como el húngaro András Toma.

No obstante, es cierto que en los pasajes que aluden a la historia familiar cumplen los condicionantes que venimos observando para definir las autonovelas familiares. Antes de emprender el viaje a Rusia para investigar sobre su abuelo, Carrère mantiene una conversación con su madre, muy significativa, donde ella le pide que no escriba la historia hasta que ella muera y que reproducimos a continuación:

Es extraño, pero lo esperaba. Esperaba que me lo dijese un día, e incluso lo esperaba en este preciso momento, cuando ha habido un silencio prolongado. Guardo silencio a mi vez un instante y luego digo que sí, que la he oído, pero que es una petición terrible por su parte, que equivale a mi muerte como escritor.

Estás completamente loco si te interesas por tus orígenes rusos, hay otras mil

historias interesantes que contar, no comprendo lo que te impulsa a querer desenterrar esta historia.

Pero, mamá, si soy escritor es para poder contarla un día, para acabar un día con ella. Si hay algo que está prohibido contar, comprenderás que fatalmente sólo se puede y se debe contar esa cosa.

No es tu historia, es la mía. Además no sabes nada, Nicolas no sabe nada, soy yo la única depositaria de esas cosas y quiero que mueran conmigo.

Te equivocas: puede que no sepa nada, pero también es mi historia. Ha obsesionado tu vida y de paso ha obsesionado la mía y si seguimos así obsesionará y destruirá a mis hijos, tus nietos, es lo que ocurre con los secretos, que pueden envenenar a varias generaciones.

Espera a que me haya muerto. (Carrère, 2008, 233)

El secreto familiar, que como vemos lleva consigo en el relato la carga de la transmisión generacional del trauma y la necesidad de airearlo para desactivar sus efectos, gira en torno a la desaparición del abuelo en 1944, cuyo resultado posiblemente fuese su ejecución por haber sido un colaboracionista de los nazis. El fantasma del abuelo pesa sobre toda la familia y, con el suicidio del primo de Carrère, narrado al final del libro, el autor pretende dejar evidencias de la relación entre el silencio opresor y el destino desgraciado de los miembros de la familia. Para superarlo, él escribe un libro, es decir, utiliza las palabras para evidenciar el trauma y canalizar los síntomas y así se lo justifica a la narrataria del texto, su madre: «No me lancé por la ventana. Escribí este libro. Aunque te haga daño, admitirás que es mejor» (2008, 292).

#### **d) Otros familiares**

Como hemos podido comprobar, aunque la fuerza de la memoria de los padres (padre/madre) sea crucial para entender la autonovela familiar, también hemos transitado otras propuestas de autonovela cuyos autores se han decantado por la búsqueda de otra parte de la familia (abuelos, abuelos-bisabuelos, una rama completa o incluso una genealogía completa). También, como ocurría en la clasificación de la autobiografía de infancia o de la literatura elegíaca, se pueden encontrar autonovelas familiares con otros protagonistas. En este epígrafe repasamos tres propuestas de hermanos (dos hermanos y una hermana), la de un tío, la de un un tío abuelo, la de cuatro relatos familiares (abuelo materno, tío paterno, tío abuelo materno y un tío abuelo paterno) y la de un amigo.

#### ***El monumento (1988), T. Behrens***

Tras la muerte de su hermano Justin en 1982, un año después de la de su cuñada, T. Behrens

decide reconstruir la historia de ambos para llegar a comprender lo sucedido. Behrens hace un retrato de la historia de amor que vivió su hermano con esta mujer diez años mayor llamada Ursula, con la que se casó y viajó por distintas partes del mundo, para acabar en Sudán con la intención de comprar una casa y asentarse definitivamente. El autor trata de indagar las razones sentimentales y vitales en todas sus vicisitudes y acaba descubriendo que ambos se suicidaron. Aunque la metanarrativa es básicamente descriptiva y justificativa, sí que se filtra el trabajo de investigación del autor, de hecho, casi la mitad del libro corresponde a una reproducción (con cierto grado de edición) de los diarios de Ursula, a los que añade, después de un determinado número de pasajes, una cursiva suya interpretando o dando su opinión sobre los hechos.

Por eso, en el fondo, el autor debe indagar en ella, que es de quien habla en primera persona sobre su vida y sus preocupaciones, y en la primera parte explica que el título del libro está tomado de un relato homónimo de ella: «*El monumento* es la historia de una mujer en fuga, una mujer que huye de sus ascendientes, de sus recuerdos, de cualquier sitio donde hubiera estado antes, y finalmente de su amor y de su propio mundo» (Behrens, 2003, 28). No obstante, también hay una indagación sobre Justin, a través de personas que lo conocieron y Behrens revisa sus propias vivencias con él. Destacamos una en concreto, por la importancia que tenía la literatura también en la vida de ambos:

Justin me enseñó el relato poco después de haberlo escrito. Me pareció entonces, y me sigue pareciendo hoy, una obra llena de talento, incluso brillante. Carecía por completo de pretensiones, que normalmente son inevitables incluso en los mejores escritos de la adolescencia. Directo, observador, a ratos horripilante en extremo y otros realmente divertido, daba una perspectiva interior de una especie de sexualidad adolescente que nunca antes había visto abordar a un escritor. Me dejó sumamente impresionado y se lo dije a Justin. Durante la conversación solté, como si fuera demasiado obvio para discutirlo, que me había percatado de que el relato era autobiográfico. Mi hermano frunció el ceño severamente y, en un tono de voz cortante y disgustado muy diferente del que tenía un momento antes cuando agradecía elogios, murmuró: «En absoluto. Por supuesto que no. Saqué la idea principal de un recorte de periódico y me imaginé el resto». Era típico del secretismo de Justin, y al reírme le di a entender que no le creía. (Behrens, 2003, 71)

Behrens busca en los textos de ambos (el diario y el relato de Ursula, el libro *Estilo*, escrito por su hermano) las razones del suicidio y va separando las ficciones de las confesiones autobiográficas, por lo que descubre que Ursula dejó a su hermano antes del suicidio y continuó siendo una persona atormentada por su padre y sus propios fantasmas. Finalmente,



Justin también intenta rehacer su vida pero termina regresando a la casa y quitándose la vida.

***Tras la sombra de mi hermano* (2003), Uwe Timm**

*Tras la sombra de mi hermano* comienza con la evocación de un recuerdo infantil del autor: un gesto fraternal de cariño: «Es el único recuerdo que conservo de mi hermano, que entonces tenía dieciséis años y que unos meses más tarde, a finales de septiembre, resultaría gravemente herido en Ucrania» (Timm, 2007, 10). Su figura y la sombra de su muerte acompañan a Timm durante toda su niñez («Ausente y presente al mismo tiempo, mi hermano me acompañó durante toda la infancia, en el dolor de mi madre, en las dudas de mi padre y en sus mutuas insinuaciones», 2007, 10) y, aunque siempre albergó el deseo de escribir sobre él, había dos obstáculos insalvables en ese proyecto: su incapacidad para terminar de leer su diario de guerra y sus cartas y la oposición de su madre.

Una vez que su madre y su hermana mueren, el autor comienza la búsqueda y la reconstrucción de la vida y la muerte de su hermano, junto a la historia familiar, y trata de entender el horror nazi del que su hermano fue partícipe. Su alistamiento en el ejército en la Segunda Guerra Mundial y la *participación* de la sociedad alemana por acción u omisión en el Holocausto (incluida su propia familia) son objeto de narración y de reflexión, y en ellas el autor afronta su propia identidad.

Además de los recuerdos evocados por su familia y de multitud de detalles sobre los gustos y personalidad de Karl-Heinz, Timm incluye las entradas del diario de su hermano en la narración. Una de ellas, «Cabeza de puente sobre el Donetz. A 75 m un Iván fuma un cigarrillo, forraje para mi metralleta» (2007, 19), le causa tal desasosiego que no puede seguir leyendo.

Éste era el punto en el que, cuando topaba con esta frase (que me saltaba directa al ojo desde la esquina superior izquierda de la página) dejaba de leer y cerraba el diario. Sólo tras tomar la decisión de escribir sobre mi hermano, y con ello sobre mí mismo, y de abrir las puertas al recuerdo, me sentí libre para ahondar en lo que había dejado escrito. (2007, 19)

Ser consciente (y partícipe a través de las palabras de él) de que su hermano había matado y de que hablaba de ello con frivolidad conduce a Timm a una reflexión de culpa propia y ajena sobre los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Pensar en su hermano es pensar

también en su padre: comparte nombre con los dos. Y, al mismo tiempo, pensar en él es pensar en su propia infancia; Timm trata de evocar también sus propios recuerdos (quizá ya contruidos por el relato familiar), sobre los que reflexiona:

El peligro de pulirlo todo al contarlo. *Habla, memoria*. Sólo contemplar los hechos con perspectiva permite ver los vínculos de causa y efecto que lo ordenan todo y permiten comprenderlo. Esta imagen: al niño, yo, que por aquel entonces tiene tres años, lo han metido en un cochecito, cubierto con paños mojados, y lo llevan por la Osterstrasse. (Timm, 2007, 40)

También se narra el pasado de su padre, sus oficios y el matrimonio con su madre, se habla sobre el negocio familiar... Timm explora la relación de los padres con sus tres hijos: su hermana mayor fue siempre ignorada por ambos; al contrario que el protagonista del libro, el segundo, que era a quien todos admiraban. Su manera de expresar las contradicciones, es decir, a través de distintos párrafos que narran aspectos diversos de su familia y de la sociedad, ayuda a exponer todas las contradicciones en las que vivieron y, en el caso de su hermano, por las que murió.

En ese sentido, el relato *real* que trata de escribir Timm responde a una superación de la elaboración de la guerra por parte de sus padres y de sus coetáneos: «La generación de mi padre, la generación de los culpables, vivía de historias o de silencios. Parecía que sólo existían esas dos posibilidades, o hablar constantemente de ello o no hacerlo jamás, en función de lo opresivos, lo turbadores que fueran los recuerdos» (Timm, 2007, 109). Su escritura no trata de eximir ni exculpar ni a su hermano ni a su familia (ni siquiera él mismo toma una posición de superioridad moral), es más un intento de comprensión, de exploración de los traumas y de las decisiones que se tomaron.

Casi todos miraron hacia otro lado y callaron cuando fueron a buscar a sus vecinos judíos, que *simplemente* desaparecieron, y la mayoría continuó callando también tras la guerra, cuando se supo dónde se habían hecho desaparecer a aquellos desaparecidos.

En ese silencio ve Primo Levi la profunda culpa de los alemanes. Ese *silencio mortal* era peor que las proljas explicaciones de quienes pretendían disculparse con el «nosotros no sabíamos nada de eso». Finalmente fueron los más jóvenes (y de eso me acuerdo perfectamente) quienes, como si tuvieran que ofrecer unas excusas que en realidad nadie les había pedido, comenzaron a enumerar los motivos por los que no habían podido saber nada. Y, sin embargo, tenían siempre la certeza acuciante de que, de haber querido, habrían podido saber algo. (Timm, 2007, 113)

Después de la muerte de su madre, Timm decide viajar a Ucrania para encontrar el lugar donde descansa su hermano («donde él mismo había herido y matado a otros», 2007, 132) y continúa analizando las intenciones y las palabras usadas en el diario de guerra. Advierte que faltaba empatía por los sucesos que relataba, pero tampoco había comentario antisemita alguno, «ningún estereotipo como los que abundan en las cartas que otros soldados escribían desde el frente» (2007, 161). La última entrada en el diario de su hermano le persigue porque en la última frase deposita «el deseo, mi deseo, de que ese vacío pueda corresponderse con un *No*, a un *non servo*, que es el preludio de toda renuncia a la obediencia» (2007, 162).

6-8

*El viaje prosigue.*

Ésa es la última entrada con fecha: *El viaje prosigue.*

A continuación viene una sin fecha, entre el 7 de agosto y el día en que le hirieron, el 19 de septiembre de 1943, una nota redactada con letra clara y redondeada, apretando considerablemente con el lápiz: *Aquí termino mi diario, ya que me parece una insensatez guardar relación de las cosas horribles que suceden a veces.*

Escribir sobre el dolor y sobre las víctimas suponía plantearse quién era el causante de todo aquello, preguntarse por las culpas y los motivos de tanta atrocidad y muerte; actuar un poco como nos imaginamos a los ángeles, que toman nota de los pecados y el sufrimiento de los hombres.

Por lo menos eso: que alguien dé testimonio de ello. (Timm, 2007, 132-133)

Como ejemplo de las contradicciones internas de todas las partes implicadas en este libro (la familia, la sociedad alemana, él mismo), Timm decide hablarnos en las últimas páginas de la prohibición de las SS de que los soldados escribieran un diario. Con la misma determinación, las SS mandaron las pertenencias de Karl-Heinz a casa, entre ellas, el diario. «Seguramente en un acto burocrático reflejo» (2007, 169), dice Timm, que concluye su relato repitiendo de nuevo la frase de esperanza con la que acaba el diario de su hermano.

### ***La otra hija* (2011), Annie Ernaux**

Tal y como dice la propia Ernaux, citada en la introducción por Francisca Romeral Rosel, investigadora de su obra y traductora del texto, su literatura se encuentra «entre la autobiografía, la etnología y la historia, en la unión de lo familiar y de lo social, del mito y de la historia» (Ernaux, 2014, 24). Y aunque coincidimos plenamente con esa descripción, creemos que en *La otra hija* (publicada originalmente en Francia en 2011) la autora de *La*

*Place* da un paso más en el género autobiográfico. La razón principal es que la protagonista de su libro es Ginette, su hermana, muerta dos años antes de que ella naciera. A diferencia de otros de sus libros, donde los personajes son ella misma o sus familiares vivos, en este se produce una indagación en el secreto familiar y, al explorar el trauma que esta pérdida ha dejado en la familia, la autora se acaba enfrentando a sí misma, a su propia identidad como la *otra*. Como ocurre en otras autonovelas familiares, la metaliteratura está presente desde el comienzo, apuntillando, dando forma a la búsqueda y dejando entrever las intenciones del texto:

Me gustaría seguir describiendo aquellas vacaciones, dejar esto para más tarde. Hacer el relato de este relato será poner punto final a lo confuso del pasado, como emprender el revelado de un carrete de fotos conservado en un armario durante sesenta años y nunca positivado. (Ernaux, 2014, 40-41)

Además, este párrafo remite a otro de los elementos comunes en los libros de Ernaux: el uso de fotografías de los álbumes familiares. También aquí, el uso de esas fotos y de otros documentos resulta significativo. Esas fuentes de información son los mecanismos primarios de investigación de los que parte la autora, para comprender y completar un vacío, un tabú familiar en torno a la existencia y a la muerte de una niña que encarnaba en la mitología familiar, lo supo después, todo lo que ella misma no era.

Su hermana aparece como narrataria del texto a partir de un momento y se mantendrá hasta el final, a través del uso de pronombres y determinantes en segunda persona, en el estatus de narrataria-personaje que encarna el trauma infantil que se ha quedado «sin imágenes y sin palabras» (2014, 55). A pesar de que la teoría de la posmemoria se aplica a circunstancias de guerras o dictaduras, vemos cómo también se puede interpretar aquí una existencia dominada por narrativas anteriores, consecuencia de un trauma que no se ha elaborado. Poner palabras a ese *lugar*, como sugiere Valverde, es decir, elaborar una narrativa familiar en primera persona puede significar la superación de la transmisión generacional del trauma. «¿Acaso te escribo para resucitarte y matarte de nuevo?» (2014, 54), se pregunta la autora. Hacer consciente el inconsciente supone en Ernaux una introspección directa en los mecanismos psicológicos que dominan su vida: «En consecuencia, tenías que morir a los seis años para yo naciera y fuera salvada» (2014, 66).

La escritura, convertida en Ernaux en el acto central de su existencia, adquiere un sentido

mucho más profundo a través del relato: «No escribo porque estás muerta. Has muerto para que yo escriba, ahí está la gran diferencia» (2014, 66). La autora arrastra no solo la culpabilidad de ser la «superviviente», sino la «vergüenza» de una certeza inquebrantable: si ella nació fue porque su hermana murió. Y a partir de ese momento, saberse sustituta, intuirse de niña el doble de alguien, a pesar de desconocer la existencia de su hermana hasta los 10 años y de mantener «la ficción» con sus padres hasta que fue demasiado tarde, representa un viaje de cuentas pendientes con ella y consigo misma.

Al final del libro, Ernaux relata cómo decide regresar a la casa familiar, donde ambas nacieron, y recorre sus estancias, ahora distintas, para evocar ese pasado que se perdió. Finalmente, en las últimas páginas, la autora se confiesa como «la otra hija»: «La otra hija, soy yo, la que huyó lejos de ellos, a otro lugar» (2014, 117). La hermana «anti-lenguaje» es un «no-ser continuo» (2014, 87) que intensifica el sentimiento de otredad de la autora. Y en un último acto de honestidad, Ernaux acaba el libro repasando las posibles motivaciones de su escritura y consiguiendo, finalmente, asimilarse con su narrataria.

Quizá haya querido cumplir con una deuda imaginaria dándote a mi vez la existencia que tu muerte me ha dado. O bien hacerte revivir y volver a hacerte morir para estar en paz contigo, con tu sombra. Escapar de ti.

Luchar contra la larga vida de los muertos.

Evidentemente, esta carta no te está destinada y no la leerás. Son los demás, lectores, tan invisibles como tú cuando escribo, los que la recibirán. Sin embargo, un fondo de pensamiento mágico en mí quisiera que, de manera inconcebible, analógica, te llegara como me llegó antaño, un domingo de verano, quizás el mismo domingo en que Pavese se suicida en una habitación de Turín, la noticia de tu existencia a través de un relato del que yo tampoco era la destinataria. (Ernaux, 2014, 117-118)

### ***El dolor de los demás* (2018), Miguel Ángel Hernández**

Como decíamos al principio del epígrafe, se pueden construir autonovelas familiares con protagonistas cercanos al autor, pero que vayan más allá de su familia más directa. Es el caso de *El dolor de los demás*, cuyo protagonista es el amigo de infancia del autor y que de alguna manera (aunque con historias muy distintas) remite al elegíaco *Amarillo*, de Félix Romeo, que podríamos señalar como antecedente. En las partes diarísticas del libro, nos encontramos con muchos otros textos y autores también trabajados aquí: Cercas, De Vigan, Carrère... Al comienzo del libro el autor cita a su amigo Sergio del Molino, que «había venido a Murcia a

presentar *Lo que a nadie le importa*» y que le confiesa que «la reconstrucción de la vida de su abuelo materno» le había dejado sin ideas (Hernández, 2018, 16).

La sensación de que Del Molino le había robado la idea de escribir sobre un «antepasado infame y vil» (2018, 17) y la conversación que mantiene con él es lo que le ayuda a decidirse a escribir este libro: «Y fue entonces cuando, tras conversar acerca de autoficción, no-ficción, novelas inspiradas en hechos reales y autobiografías, le comenté que, aparte de la vida de mi abuelo, había una historia que hacía mucho tiempo que estaba dentro de mí» (2018, 18).

La trama de esta autonovela, sin embargo, es más compleja que la rememoración de un amigo muerto como sucedía en *Amarillo*, ya que el hecho que la propicia es un asesinato: su amigo Nicolás mata a su hermana (Rosi) y luego se suicida arrojándose por un barranco. El texto está ordenado de manera ya habitual en estos casos: los capítulos diarísticos o de búsqueda van numerados e intercalados por capítulos sin numerar donde se reconstruye, en presente (lo que resulta novedoso), la historia que sustenta el libro.

La metanarración es constante y, en ese sentido, es un relato dentro de un relato, porque el mismo autor desvela «el misterio» «desde el principio», para poder reconstruir después el porqué de los hechos y la implicación que él mismo tuvo en ellos. Esa metanarración está atravesada también por reflexiones teóricas y referencias a cuestiones abordadas en este trabajo. Así, al regresar al pueblo de infancia y buscar el árbol al que se subían él y su amigo, Hernández reflexiona:

Me vino a la cabeza eso que Pierre Nora llamó «lugares de memoria». Durante un tiempo, especialmente desde los años noventa, las humanidades se interesaron por esas zonas que contenían lo que el historiador francés denominó «memoria fuerte». Espacios de batalla, ruinas, lugares de densidad mnemónica... Pero ¿qué pasaba con los otros lugares, los espacios de una memoria insignificante? En el fondo, pensé en ese momento, cualquier espacio habitado es un lugar de memoria. Aquel árbol ahora desaparecido lo era. Al menos para mí. También –supongo– para Nicolás. Allí los dos nos elevamos por encima del mundo. ¿Quedaría algo de aquella energía en el chalet que habían construido? Probablemente sus propietarios jamás hojeen este libro. Pero si por alguna extraña casualidad eso cayera en sus manos y pudieran leer este párrafo, averiguarían que, en el terreno que ocupa su casa, un par de niños, subidos a un árbol, creyeron ser libres y dichosos. (Hernández, 2018, 115)

Al regresar a su pueblo murciano, reflexiona sobre la mitificación de la huerta, el lugar donde

había vivido durante veinticinco años y el origen del hecho central del libro, y comienza a investigar, implicándose personalmente en la búsqueda de recuerdos y de indicios, donde van colándose además sus propios recuerdos, su propia mitología familiar y sus deseos y dudas. Al mismo tiempo, se encuentra de nuevo con personas de su entorno adolescente y se cuestiona su legitimidad como portavoz de una historia enterrada en el pasado, de la que no encuentra ningún registro digital. En el archivo municipal consigue rescatar algunas noticias de periódicos locales y varias fotografías, que incluye en el relato; una de ellas, del desfiladero por donde se arrojó Nicolás.



Figura 1. Foto publicada por el autor. (Hernández, 2019)

Hernández se enfrenta a unas imágenes de televisión donde habla como «amigo del asesino» (2018, 175) la mañana posterior al crimen y al enfrentarse a su propia imagen empieza a cuestionar su lealtad hacia él. El *frame* de la entrevista también está incluido en el libro (2018, 184) y después de la publicación, el propio Hernández ha hecho una composición con una imagen de él mismo en la actualidad hablando en televisión (Hernández, 2019).

Verse a sí mismo veinte años después supone para él un punto de inflexión en la historia: «Durante un tiempo creí que al ver las imágenes todo se iba a cerrar. Desde el principio, intuía que escribir esta novela iba a ser también un modo de buscarme. Y que esa indagación finalizaría tras situarme frente a mi yo del pasado» (Hernández, 2018, 189). Pero también descubre que no era solamente el móvil del crimen lo que perseguía («Hoy soy consciente de

que esa no era la verdad que buscaba», 2018, 190), sino su posición subjetiva frente a esa realidad que descubre: que su amigo intentó violar a su hermana.

Ya casi al final del libro, Hernández asume que ha cruzado la barrera de la ética y siente que toda la investigación y la visita a los lugares de los hechos han sido solo «una excusa para escribir un libro», «una performance», «un modo de jugar con la historia» (2018, 237), pero que el verdadero motivo era haberse podido enfrentar a su pasado: «el auténtico crimen sobre el que yo escribía –el único, en verdad, que podía afrontar– era el que yo había cometido con mi pasado, con ese yo que había quedado sepultado en el tiempo» (2018, 238).

De manera fortuita, encuentra una imagen de infancia y, al digitalizarla, descubre que en el fondo de la imagen está Rosi, la hermana de su amigo. Es la foto que ilustra la portada. La persona que le pide a Hernández la fotografía para un proyecto artístico de reconstrucción de la memoria es la pareja de la artista Concha Martínez Barreto, amigos ambos del autor, de la que hablamos en el epígrafe «Géneros familiares». En el Anexo V se incluye una reproducción de ambas imágenes.

Tras una breve reconstrucción de la figura de ella, termina el texto remitiendo de nuevo a las dudas y a la denegación del juzgado para acceder al expediente del crimen. Y de manera metaliteraria, explica cómo reescribe el final: «Una novela de certezas mínimas y pequeñas motas de polvo en la historia. La novela que había escrito para saber la novela que ahora debía escribir» (2018, 296).

### ***Los extraños* (2014), Vicente Valero**

Como sugiere el título de esta autonovela, los cuatro personajes que la protagonizan son familiares fantasma en la vida del autor. La reconstrucción de la memoria de su abuelo materno, de su tío paterno, de un tío abuelo, hermano de la abuela materna, y de otro tío abuelo, hermano de la abuela paterna, se elabora en cuatro partes muy diferenciadas, cuyo único punto de unión (además del parentesco entre algunos de ellos) es el peso y la huella que han dejado en la infancia o en la propia memoria del autor. Lo analizaremos más en profundidad en el siguiente capítulo.

### ***El monarca de las sombras* (2017), Javier Cercas**



La autonovela familiar de Javier Cercas se adentra en la investigación sobre la figura de su tío abuelo, Manuel Mena, un joven falangista que muere con diecinueve años en la guerra civil. La reconstrucción de su memoria y la exculpación de su participación en la guerra funcionan como pivote de un texto que contiene, en los capítulos metanarrativos, la crónica de la investigación y las reflexiones teóricas del autor, como luego veremos.

### ***Duelo* (2017), Eduardo Halfon**

A través de la misteriosa muerte de su tío, Eduardo Halfon acaba reconstruyendo su propia infancia y su pasado fragmentario. Las variopintas circunstancias de su genealogía forman una red de historias que se van engranando en cada nuevo título de su pentalogía familiar. Lo peculiar de este *Duelo* es la inclusión de un secreto y el viaje a Guatemala que hace el autor para descubrir la verdad de los hechos. Como en los dos casos anteriores, ahondaremos en este texto más adelante.

#### **e) Los últimos títulos**

Los títulos de temática familiar se han seguido sucediendo durante la elaboración de este trabajo y, aunque hemos intentado incluirlos todos, por razones de tiempo y de espacio, ha habido algunos que han quedado fuera de nuestro análisis, pero quisiéramos nombrar. La inclusión de estos títulos solo ha podido hacerse a través del paratexto y de las apariciones en prensa, por lo que, aunque afirmamos su carácter familiar y autobiográfico, no podemos asegurar con rotundidad que se trate de autonovelas familiares.

En 2017 apareció en Argentina *El salto de papá* (Seix Barral), de Martín Sivak, donde aborda la figura de su padre, el dirigente estudiantil y abogado defensor de presos políticos Jorge Sivak, que en 1990 se suicidó lanzándose al vacío.

Un año después sale a la luz el aclamado libro autobiográfico de Manuel Vilas, *Ordessa* (Alfaguara), donde narra la historia de su familia desde los años 60, es decir, desde la década de su nacimiento.

En *Mi madre era de Mariúpol*, publicado por Libros del Asteroide en 2019 (aunque ya había aparecido originalmente en 2017), **Natasha Wodin** investiga el pasado de su madre, que se suicidó cuando ella tenía diez años. El título responde al primer dato que Wodin puede dar por cierto sobre su madre.

Otro título reciente, de este 2020, es el nuevo libro de **Ricardo Menéndez Salmón**, *No entres dócilmente en esta noche inquieta* (Seix Barral), que ha tenido una gran repercusión mediática. Después de la muerte del padre, Menéndez Salmón reconstruye su figura y acaba encontrándose con sus propios miedos y sus propias sombras. También este año Elvira Lindo publica el libro *A corazón abierto* (Seix Barral), donde narra la historia de amor de sus padres, aunque, de nuevo, como ya viene siendo habitual, se remita a una supuesta «ficcionalización» para promocionar el libro.

También cabe citar a **José Morella**, que define *West End* (Siruela, 2020) como una «autoficción» donde aborda la psiquiatrización de su abuelo materno, pero para la que se ha servido del testimonio de su madre y tíos, para responder a la pregunta de por qué su abuelo no se comunicaba ni con él ni con ninguno de sus nietos y de por qué ese estado vegetal en el que le dejaron las drogas psiquiátricas nunca fue un tema que se abordara familiarmente.

### 2.7.1. Convertirse en escritor/a

La importancia de la literatura, de la vida literaria e, incluso, la oposición que representa la escritura frente a las expectativas de los padres resulta relevante en casi cualquier texto autobiográfico que hayamos visto aquí citado, lo que apuntala la idea de una subjetividad en búsqueda y en conflicto. Dentro de la autonovela familiar, este asunto es analizado dentro del apartado «autonovela como espejo», pero resulta obligatorio extraerlo para evidenciar que es un punto de unión entre ambos mundos: autobiografía familiar, de infancia y autonovela familiar. Si la literatura autobiográfica pasa por el acto de escritura por o hacia la familia, es fácilmente imaginable que el autor dedique algunos pasajes a reflexionar sobre la relación entre su familia y su oficio.

Si, además, la vocación literaria se desarrolla por oposición al *padre* o *a pesar del padre* esta reflexión puede ser uno de los motores narrativos. La vocación frustrada del padre o su

incapacidad para escribir *lo que realmente* debía haber escrito (su historia personal, la historia de su familia) también están en el centro de muchos de estos relatos.

En otros casos, el autor interpreta que la historia familiar ha sido el detonante de su inclinación por la literatura, lo que no resulta extraño desde el punto de vista psicológico, ya que el silencio impuesto por los secretos o los tabús familiares tiene consecuencias reales en aquellos que lo heredan o, en palabras de Francisco A. Ortega «un conflicto es una historia a la que le hacen falta palabras; una historia en la que los síntomas ocupan el lugar que deberían ocupar las palabras» (2011, 21). Muchos de estos autores llegan a esa conclusión a través de la escritura de su autonovela familiar.

Ejemplificamos someramente aquí este fenómeno, solo a través de ciertos autores (muchos otros presentes en este trabajo, como decimos, abordan el tema pero no están incluidos aquí) como imagen ilustrativa del poder que la literatura autobiográfica puede llegar a tener en la familia y viceversa.

Cuando el autor busca palabras, recurre también a la literatura, como afirma Pamuk en su texto: «la literatura es la capacidad de hablar de nuestra propia historia como si fuera la de otros y de la de otros como si fuera la nuestra» (2007, 8). En el caso del Nobel, quien dedica su discurso de recepción del premio a su padre, lo que ya es muy significativo como acto verbal, reconoce explícitamente en varias ocasiones durante el texto la influencia del padre en su formación: «Por supuesto, siempre he sido consciente de que el haber tenido un padre que en casa hablaba más de autores universales que de generales y líderes religiosos tuvo su importancia a la hora de que yo me convirtiera en escritor» (2007, 6).

Otros autores sienten la vocación como una herencia paterna, es el caso nuevamente de Pamuk,

A veces he pensado que mi imaginación ha podido funcionar libre o infantil porque no he conocido lo que es el temor al padre, al contrario que muchos amigos de infancia y juventud, y a veces he creído sinceramente que he llegado a convertirme en escritor porque mi padre también quiso serlo en su juventud. Debía leerle con tolerancia, debía comprender todo lo que había escrito en cuartos de hotel. (Pamuk, 2007, 14)

pero también de otros, como Rick Moody, «Fue en los libros donde hallé algo fiable, aquella

otra cosa, aquel dondequiera, aquel espacio para mí inalcanzable de las competencias de masculinidad, prestigio y posición social. Y fue allí donde descubrí a mi padre» (Moody, 2003, 30); o Amin Maalouf, que a pesar de no haber nombrado apenas a su padre, le dedica estas palabras:

Fue tal mi veneración por él, desde muy pequeño, que nunca concebí para mí otro oficio que no fuera el suyo: el periodismo, la escritura. Paciente y sutilmente, me inició, me moldeó, me desbastó, me guió incluso en mis rebeldías. Me fijé en él continuamente, mientras navegaba entre la pasión y la responsabilidad, entre la ingenuidad y la inteligencia, entre la modestia y la dignidad. Y lo escuché sin cansarme nunca. Me contó, siendo yo joven, las historias que acudieron a rondarme y obsesionarme en la edad madura. (Maalouf, 2004, 529-530)

También la madre, como en el caso de John Lanchester, que reconoce en la ocultación de su identidad la razón por la que no pudo cumplir con su vocación de escritora: «En cuanto a cómo se veía ella a sí misma y a su enfermedad, no lo sé. Pero sí sé que una de las principales razones por las que soy escritor es que ella no pudo serlo. Y la razón de que no pudiera serlo es que no podía contar la verdad» (Lanchester, 2008, 357).

A veces puede tratarse de otros miembros de la familia, como en el caso de Andrés Neuman, que encuentra en su bisabuelo esa figura sobre la que depositar el origen de sus aspiraciones.

Aunque, como bisnieto, debo darte las gracias al menos por una cosa. Sabes que en mis ancestros no ha sido raro el arte; pero que, extrañamente, nadie quiso antecederme en la escritura. Hemos tenido pintores, escultores, incluso cineastas y sobre todo músicos. (...) Y pensaba que estaría solo en ellas, bisabuelo Martín, hasta que conocí el secreto inesperado de tu juventud de poeta. No me importa si tus escritos eran frutos del talento o de antiguas veleidades. (Neuman, 2003, 168)

O en el caso de A. M. Homes que, frente a la confusión identitaria que le generan sus dos familiares (la adoptiva y la biológica), encuentra en su abuela adoptiva la razón de su escritura:

Jewel Rosenberg, mi abuela, la madre de mi madre adoptiva, grácil, grandilocuente, profunda. Ella es en algunos sentidos el porqué o el cómo existe este libro. No estoy muy segura de que yo hubiese sido escritora de no ser por ella, ni de si me hubiera desvivido por ser madre. (Homes, 2010, 201)

En ese sentido, la historia que convoca a la escritura es parte del conflicto identitario de la narradora, como les sucede también a otros autores de autonovelas, por lo que no haber

podido elaborar abiertamente esa herida tiene como resultado la vocación literaria, que pretende dar respuesta a ese vacío. Así lo interpreta Homes:

Lo que está claro es que todo esto versa sobre narrativa: la historia contada. No puedo eludir el hecho extraño de cómo yo, una persona sin pasado, llegué a ser novelista, una narradora que utiliza su imaginación para crear vidas que no han existido. Todas las familias tienen una historia que se cuenta a sí misma: que pasa de hijos a nietos. La historia crece a lo largo de los años, muta; algunas partes se pulen, otras se eliminan y a menudo se discute sobre lo que ocurrió de verdad. Pero aun existiendo esas divergencias en la misma historia, sigue habiendo acuerdo respecto a que se trata de la historia familiar. Y a falta de otros relatos se convierte en el asta del que la familia cuelga su identidad. (Homes, 2010, 142)

El mismo proceso, en circunstancias muy distintas, se puede trasladar al caso de Delphine de Vigan: el trauma del brote psicótico de su madre y de su internamiento en un psiquiátrico siendo ella una niña y, por tanto, la desintegración del lenguaje en el proceso de elaboración de esa fractura hacen que la autora sitúe su vocación en ese preciso instante.

Cuando me encuentro con los lectores, en las bibliotecas, las librerías o los colegios, a menudo me preguntan por qué escribo.

Escribo por el 31 de enero de 1980.

El origen de la escritura se sitúa allí, lo sé de forma confusa, en esas pocas horas que cambiaron nuestras vidas, en los días que las precedieron y el tiempo de aislamiento que siguió. (De Vigan, 2012, posición 2489)

Reconocerse en la historia familiar como «uno de ellos» concede a Moody herramientas para establecerse legítimamente en su genealogía y presentarse como contador de historias. En ese sentido, la importancia de la tradición oral es esencial para muchos de esos autores: no solamente promueve la transmisión de su novela familiar, sino que ayuda a romper los silencios impuestos por circunstancias externas.

(...) hoy día *moody* se refiere a mi familia y yo soy su ejemplo, un narrador, un proveedor de fábulas, un presentador de enconos y dramas simulados que trata de desviar la atención de su persona. En Maine experimenté el sometimiento a la historia como un sometimiento al lenguaje, un sometimiento a nombres y narraciones en palabras, por lo que cada nuevo capítulo de la historia de los Moody me devolvía a velocidad vertiginosa a capítulos de otras historias (...). (Moody, 2003, 298)

Para Lanchester, el único signo de referencia desde el que pivotar su desarrollo e identidad durante su infancia fue el lenguaje: en él ve el origen temprano de su vocación.

Las miles de horas que pasé jugando solo, sumado a una poderosa tendencia a la fantasía, la imaginación y a descubrir las cosas mediante hipótesis, además de la dislocación lingüística por la cual el inglés era mi verdadero hogar, mucho más que cualquier lugar concreto..., todo esto tendría mucho que ver con el hecho de que me convirtiera en escritor. (Lanchester, 2008, 322-323)

No obstante, también en esta *transmisión* o esa herencia puede suponer un conflicto. En el caso de Marcos Giralt Torrente, nieto de Gonzalo Torrente Ballester, su abuelo es motivo de reivindicación,

Mi abuelo materno fue escritor y no desconocido y basta eso y que firme con mis dos apellidos para que se sobreentienda que su ejemplo fue decisivo para hacerme escritor. Me he acostumbrado a ese prejuicio cuando lo cierto es que mi vocación de escritor tiene más que ver con mi padre pintor. (Giralt Torrente, 2010, 96)

pero también de conflicto con su padre, con quien ha sostenido una rivalidad sin explicitar respecto a sus distintas vocaciones:

Imagino que mi padre se preguntó con frecuencia por mis motivos, pero supongo que fue víctima del mismo prejuicio que otros y tomó mi progresiva decantación por la literatura como la demostración de mi entrega a la familia de mi madre. Admirar al abuelo en lugar de admirar al padre. (Giralt Torrente, 2010, 96-97)

En el caso de Kureishi, aunque su motor narrativo sea, entre otras cosas, reivindicar la figura de su padre como escritor, también le atraviesa una duda muy común entre los autores de autobiografías: el conflicto que puede generar la publicación del libro entre sus protagonistas. Aquí el problema es también la necesaria validación paterna que debe descartarse para poder escribir el texto.

Artistas y terapeutas querrán encontrar palabras para el conflicto. Sin embargo, que mi padre aprobase mis palabras haría que fuera difícil escribirlas. Las palabras habían dejado de acudir, y, sin una catarsis, las palabras hacen que uno se sienta pesado. Lleno de palabras sin usar, me volví inamovible. Pero yo necesitaba palabras para mi propio provecho, porque quería escribir. Aquello era un laberinto. Quizás un modo de rodearlo fuera producir palabras que a él no le gustasen, que fueran mis propias palabras... En concreto, palabras que a mí me parecían rompedoras pero que eran necesarias. (Kureishi, 2004, 168)

Cuando la muerte impide el reproche, como en el caso de Ford, existe la posibilidad de reflexionar sobre el acto de escritura.

(...) si mi padre hubiera vivido más allá de su hora prefijada, probablemente yo nunca habría escrito nada, ya que la influencia que habría ejercido sobre mí habría sido desde el principio inmensa. Y si bien no haber escrito nada habría sido una pérdida soportable –todos hemos de sacar el máximo provecho de la vida que nos ha sido asignada–, no habría existido esta breve reseña de mi padre, de sus, de otro modo invisibles, alegrías y afanes, y de sus virtudes, esas cualidades dignas de mención que obran en todos nosotros. Para su hijo, no haber dejado esta reseña de su padre habría sido una pérdida verdaderamente triste. (Ford, 2018, 85)

Hay otros casos, en los que la oposición al padre es patente, como en el de Laurence Debray, quien confronta al suyo directamente a través de la escritura: si él habla de «La república explicada a mi hija» (la propia Debray), ella escribe un libro sobre el rey de España.

La escritura se convertirá en nuestro modo de comunicación: publicó *La République expliquée à ma fille* y yo repliqué dos años más tarde con *La forja de un Rey*, mi primer libro, publicado en español, sobre la importancia del rey Juan Carlos en la política española. Escribir para hacerme escuchar y, quizá incluso, respetar. Pero no es suficiente que uno escriba para que otro escuche... (Debray, 2018, 215-216)

Escribir *en contra* de los deseos de la madre sobre la historia familiar supone para Carrère también un conflicto íntimo. Su madre es un gran pilar en su vida, pero él mismo es parte de esa genealogía y su propia identidad se ve marcada por los secretos que no se airean. La autoridad de la madre no es suficiente, porque ella no es la única *poseedora* de la historia familiar, aunque esté en un grado superior a Carrère en la filiación con su principal protagonista. Carrère deja sugerida también una duda que recorre a otros autores de autonovelas familiares: ¿cuánto queda en nosotros de ese antepasado que fue víctima o, en el peor de los casos, victimario?

Tú no nos negaste, no, tú nos amaste, hiciste todo lo que estuvo en tu mano para protegernos, pero nos negaste el derecho de sufrir y nuestro sufrimiento te rodea hasta el punto de que era necesario que alguien lo asumiese un día y le diera voz.

Estabas orgullosa de que yo fuera escritor. A tu juicio, no hay nada mejor. Fuiste tú la que me enseñó a leer y me inculcó el amor a los libros. Pero no te gustó la clase de escritor en que me he convertido, el tipo de libros que he escrito. Habrías querido que fuera un escritor como, no sé, Erik Orsenna: un hombre feliz o que, en todo caso, lo parece. A mí también me habría gustado. No he podido elegir. Recibí como legado el horror, la locura y la prohibición de expresarlos. Pero los he expresado. Es una victoria. (...) Es extraño, pero algunas veces, al escribir este libro, recobré aquella sensación inolvidable: la de nadar hacia ti, atravesar la piscina para ir a tu encuentro. (...) El libro ya está terminado. Acéptalo. Es para ti. (Carrère, 2008, 293-295)

Volviendo al texto de Pamuk, observamos un conflicto interno respecto a no poder superar a su padre, también como escritor, porque eso significaría «matarlo».

Mi verdadero miedo, lo que de veras no quería ni saber, era la posibilidad de que mi padre fuera un buen escritor. Ese miedo era el que me impedía abrir la maleta de mi padre. Porque si de ahí surgía verdadera gran literatura, tendría que aceptar que dentro de mi padre existía un hombre completamente distinto. Era algo aterrador. Porque, a pesar de mi edad, yo seguía queriendo que mi padre fuera solo mi padre, no un escritor. (Pamuk, 2007, 4)

Como vemos, el conflicto entre literatura y vida apunta en muchos casos a la figura del padre o a la rama paterna de la familia. Podemos deducir que los autores hombres escriben mayoritariamente o bien sobre sus padres o antepasados hombres por algo que podríamos llamar identificación, cuya consecuencia más visible es un silenciamiento del discurso femenino, la ubicación de las mujeres de la familia en una posición de otredad. Tenemos varios ejemplos al respecto: Pron, Valero, Cercas, Tejeda, Monge, Roth, Auster, Le Clézio, Kureishi, Uribe, Maalouf... Es igualmente cierto que hay un gran número de autores hombres que hablan sobre la madre (Cohen, Ford, Simenon, Lanchester, Herbert, Landero, Galarza, Vilas), sin embargo, resulta evidente la facilidad con la que el autor se permite hablar indistintamente sobre madre o padre, es decir, narrar las circunstancias que le lleven a la escritura, el grado de vínculo, identificación, etcétera, que tuviera con ellos, incluso el interés literario de la historia de uno u otra. Pero nos fijamos en las narraciones referidas a generaciones anteriores a los padres, la línea hereditaria (material y simbólica) continúa siendo masculina. No hay un solo autor que hable de la abuela o la bisabuela, al menos en los títulos recogidos aquí, ellas son siempre fantasmas. Como ocurría con la madre de Spiegelman en *Maus*, las mujeres en las historias familiares suelen ser «relegadas al rol de “medio”, de intermediario; ellas no son las creadoras primarias de su testimonio» (Hirsch, 2012, 34-35).

En cambio, en el caso de las autoras, este hecho cambia radicalmente. Ellas sí ponen mucho más énfasis en las figuras femeninas:

Liane, mi abuela, era una narradora extraordinaria. Cuando pienso en ella, además de su legendaria flexibilidad y sus numerosas gestas deportivas, puedo verla sentada en su cocina, arrebujada en un descabellado pijama de lana roja tejida a mano (...), cual chistoso duende o trasgo doméstico, contando la misma historia por centésima vez, la mirada brillante y la risa cantarina. A Liane le gustaba



contar. Por ejemplo, cómo con veintidós años había roto su compromiso después de que su madre le hubiese explicado, unos días antes de la fecha fatídica, en qué consistía su futuro papel de esposa. (De Vigan, 2012, posición 363 y ss.)

Aunque también hay muchas autoras que se refieren solo o principalmente a sus madres (Gornick, Del Campo, Schrobsdorff, Winterson, Annie Ernaux, Bechdel, Homes, Beauvoir), la genealogía femenina es contada y reivindicada. Sobre todo porque cuando la autobiografía trata de la madre, advertimos una mayor carga recriminatoria, una tendencia mayor a la rendición de cuentas. Las madres retratadas suelen ser abusivas, dañinas o poco convencionales. Hablamos, por ejemplo, en el caso de las antepasadas en la literatura de los últimos años, de Ana Penyas o de la canadiense Anaïs Barbeau-Lavalette. Pero también de autoras que han publicado en el siglo XX como la estadounidense Mary McCarthy o la china Jung Chang.

La tendencia autobiográfica femenina ha sido muy conflictiva y estudiada desde el feminismo (Heilbrun, Jelinek, Durán Giménez-Rico, Fernández Prieto, Mulvey). Con respecto a nuestra investigación, las dificultades de las mujeres para acceder al campo literario y, en concreto, a la categoría de literatura universal, sobre todo cuando tratan su propia vida, han traído dos consecuencias directas: por una parte, la nómina de autoras es mucho menor que la de autores, y, por otra, la mayoría de las mujeres aquí citadas utilizan fórmulas de ocultación identitaria como la novela autobiográfica o la autoficción.

También la forma de narrar es distinta: aunque asuman una escritura no lineal, fragmentaria o metanarrativa, sus propuestas suelen responder a una estructura autobiográfica más tradicional. Autoras como Nettel, Penyas, Ramis, etcétera, escriben sin un protagonista otro, por lo que tampoco encontramos la narración de una investigación o de una indagación. Ellas están en el centro del relato, relacionándose siempre con otros personajes, quizá porque no pueden hacerlo de otra manera: es ahora cuando pueden comenzar a posicionarse en ese lugar central y exigirles un desplazamiento narrativo hacia un «otro» implicaría pasar por alto la compleja evolución de la escritura de las mujeres.

### **2.7.2. El paratexto**

Siguiendo el estudio del paratexto visto en Genette (2001), agrupamos en tres categorías sus principales parámetros. Así, de las autonovelas expuestas en este capítulo analizaremos título

y nombre de autor, fotografía de cubierta y clasificación genérica siguiendo lo que señale la cuarta de cubierta, la faja promocional y las solapas.

#### **a) Título y nombre del autor**

De los libros que hemos delimitado dentro del terreno de la autonovela familiar, siete de ellos cuentan con títulos con posesivos en primera persona y un referente familiar (*Mi padre y yo*, *El espíritu de mis padres...*, *Tras la sombra de mi hermano*, *¿Eres mi madre?*, *Mi abuelo y el dictador*, *La familia de mi padre*, *...en la agenda de mi madre*).

Palabras como «casa», «hija», «padres», «familia» o «familiar» también aparecen, aunque sin posesivo en primera persona del singular, en los siguientes títulos: *Formas de volver a casa*, *Adiós a los padres*, *Hija de revolucionarios*, *Novela familiar*, *Fun Home. Una familia trágica*, *La hija de la amante*.

Por otra parte, hay títulos que sugieren un texto autobiográfico, o bien por el uso de las personas gramaticales, o bien por la semántica: *Entre ellos*, *Patrimonio. Una historia verdadera*, *Mi oído en su corazón*, *Orígenes*, *Honrarás a tu padre y a tu madre*, *No contar todo*, *Duelo*, *El olvido que seremos*.

El nombre del autor aparece o bien directamente en el texto, o bien a través del apellido familiar, por lo que todas las autonovelas cumplen con este requisito del pacto autobiográfico. De hecho, el nombre o la pertenencia a una determinada familia son motivos de reflexión en un más de un caso. Por ejemplo, en el caso de *La invención de la soledad*, el nombre de Paul solo aparece una vez, en un vocativo de un diálogo; sin embargo, el apellido Auster aparece un centenar de veces.

#### **b) Fotografía de cubierta**

Remitimos al Anexo IV para visualizar las cubiertas a las que nos referimos en este apartado. Como se puede comprobar a simple vista y, en muchos casos, confirmar en los créditos del libro, muchas de las autonovelas aquí referidas cumplen con otro pacto autobiográfico: en la portada aparece o bien el familiar sobre el que trata el libro, o bien el autor, o bien ambos.

Los casos en los que aparece el padre y el hijo en una fotografía de infancia del autor son: *Mi padre y yo*, de Ackerley; *Patrimonio*, de Philip Roth, donde además de Roth y su padre, aparece también su hermano; *Mi oído en su corazón*, de Kureishi; *Tiempo de vida*, de Giralt Torrente; y *La familia de mi padre*, de Lolita Bosch (donde también aparece un amigo). Casos significativos en este sentido son los de Miguel Ángel Hernández, porque efectivamente aparece con su padre, pero cuya protagonista, en último plano, está oculta bajo una silueta. En el caso de Lanchester, en la versión de Anagrama aparece una foto de el autor de niño, mientras que en la edición inglesa aparece él junto a sus padres. Por otra parte, *Entre ellos*, de Richard Ford, está ilustrado con una foto del autor de niño junto a sus padres.

Los autores que aparecen fotografiados junto a sus abuelos son dos: Luis Landero en *El balcón en invierno* aparece junto a su abuela; Sergio del Molino en *Lo que a nadie le importa* aparece de niño junto a los dos.

Hay ocasiones en las que el protagonista del libro aparece solo: es el caso de *La invención de la soledad* de Auster; de *Nada se opone a la noche*, de De Vigan; o de *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler. La portada de *Los rojos de ultramar* es la fotografía real del carnet militar del autor del autor, con su sello, entendemos que también oficial. También sigue el mismo criterio la composición de la portada de *Honrarás a tu padre y a tu madre*, de Cristina Fallarás, en la que aparecen sus abuelos maternos.

En ese sentido, la portada de *Adiós a los padres*, de Héctor Aguilar Camín, es una composición «ficticia» de documentos y cuadernos sobre los que destaca una fotografía real de los padres del autor. Algo que se repite en otro libro también de Random House, en este caso *Lo que a nadie le importa* de Sergio del Molino, donde la composición (en este caso una caja con botones y una flor seca sobre un cuaderno un puñado de fotografías) deja a la vista los fragmentos de dos fotografías, una en primer plano, donde se distingue al autor y a sus abuelos y una en segundo plano, donde solo se ven unos pies de niña y las ruedas de un carrito.

Hay dos autoras que aparecen en sus portadas, pero en una imagen de cuando eran niñas: *La hija de la amante*, de A. M. Homes, y *Hija de revolucionarios*, de Debray.

En *Orígenes* de Amin Maalouf, la portada corresponde a una fotografía familiar tomada en

1913, que está incluida en su «Álbum familiar», como se puede comprobar en el Anexo V. Es especial el caso de *No contar todo*, de Emiliano Monge, porque si nos fijamos en la portada, parece efectivamente una fotografía real (parece un tanto desenfocada como si se hubiera ampliado de una imagen más grande), pero al leer los créditos, dice que pertenece al «Archivo EBS». Hemos realizado una búsqueda para comprobar si se trata de un banco de imágenes, pero no hemos encontrado respuesta, tampoco sabemos si se trata de una imagen con derechos o a qué se refieren esas siglas.

El resto de autonovelas incluidas en este capítulo ofrecen una portada sin fotografías reales. En algunas (*Formas de volver a casa*, de Zambra, o *Los extraños*, de Vicente Valero, por ejemplo), hay fotografías, pero están escogidas por la editorial y no pertenecen al álbum familiar de los autores. En otras, presentan otros elementos de diseño dispares. Cabe señalar que aquellas autonovelas que pertenecen al género de novela gráfica usan las propias ilustraciones del interior también para la portada, por lo que prescinden de las fotografías, o crean una ilustración ex profeso para ella.

### c) **Clasificación genérica en cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

Nos vamos a fijar ahora en la cuarta de cubierta y en otros elementos paratextuales que rodean a los libros. Haremos una distinción entre aquellos que admiten sin reservas desde la contraportada que se trata de un texto de no ficción, es decir, que asumen el carácter autobiográfico y la correspondencia entre las personas reales y los personajes del libro; y aquellos que no presentan el texto como no ficción, o bien porque se describe como ficción, o bien porque se solapa su motivación y se recurre a expresiones ambiguas para no admitirlo. El orden será el mismo que hemos seguido arriba, cronológico y temático, pero especificaremos el año de la edición en español que tomamos como referencia.

- Admiten no ficción

Si nos fijamos en *Mi padre y yo* (1991), de J. R. Ackerley, encontramos en la contraportada que el libro está definido como «memorias póstumas». La edición de Anagrama incluye, además, cuatro citas de reseñas. Para el *London Magazine* es «una autobiografía extraordinaria», mientras que para Donald Windham, «su “realidad” es más novelesca –y más extraña y divertida– que cualquier ficción». Asimismo, Truman Capote dice del libro: «La

autobiografía más original que he leído nunca».

Para los editores en España de *Maus* (2007), «**Art Spiegelman** se aproxima al tema del Holocausto de un modo absolutamente renovador, y para ello relata la experiencia de su propia familia en forma de *memoir* gráfica». Mucho menos explícita que la cuarta de cubierta de *La invención de la soledad*, de **Paul Auster**, que ubica al libro «entre la memoria, el ajuste de cuentas y la investigación de la “novela familiar”».

Incluimos también en este epígrafe *Entre ellos* (2018) de **Richard Ford**, porque, aunque se hable de que «detalles que en otras manos podrían resultar anodinos» son en el caso de Ford «de validez universal», no se oculta la factualidad y se admite que en otros libros el escritor «utiliza la ficción», pero «en este narra una historia real, la de sus padres». En la faja promocional el texto destacado dice que es «una joya autobiográfica que es también un retrato de América». «Réquiem», «reflexión» y «elegíaco» son algunas de las palabras que le dedican las citas destacadas en la faja, que en general, como hemos podido comprobar, evita definir el texto con un sustantivo: ni novela, ni memorias, ni siquiera «autobiografía».

El paratexto en *Patrimonio* (2003) parece claro («Lleno de amor, ansiedad y terror, **Philip Roth** acompaña a su padre en cada temible paso de esta ingente experiencia (...)»). De hecho, la cuarta de cubierta habla de que «**Philip Roth** crea el que sin duda es su mayor personaje: su padre, y lo hace en el marco de un relato impecable sobre la compleja relación que mantuvieron, sobre la muerte y el temor que inspira, y sobre la absoluta vulnerabilidad a la que el amor nos condena a todos». Por lo tanto, admite, aun sin nombrar la palabra «autobiografía», que el texto no es ficción.

Tampoco hay intención de ocultar el carácter factual de *Mi oído en su corazón* (2005) de **Hanif Kureishi** como se vio anteriormente (Gallardo, 2014, 64), aunque en las citas de críticas literarias del final se hable por una parte de «memorias», pero también se vacila en cómo definirlo: «¿Es biografía, autobiografía, historia social, meditación o flujo de conciencia?» (P. Preston, *The Observer*).

«La adopción de **A. M. Homes** fue apalabrada antes de que naciera». Así comienza la sinopsis de *La hija de la amante* (2008) y se admite, por tanto, desde el principio, el carácter autobiográfico del libro: «*La hija de la amante* es la historia de lo que sucedió cuando, treinta

años después, sus padres biológicos empezaron a buscarla». También se habla de «una memoria en la que una escritora prodigiosa reflexiona sobre lo que significa ser adoptada y el modo en que todos construimos nuestro sentido de la familia y del yo».

Aunque se admite que el relato de **John Lanchester** en *Novela familiar* (2008) es factual —se dice que «John Lanchester lleva a cabo en *Novela familiar* un arduo trabajo detectivesco de gran intensidad emocional: descubrir quiénes fueron verdaderamente sus padres y desentrañar los motivos y las aspiraciones que determinaron sus vidas»— si nos remitimos a las críticas, de nuevo se acaba insistiendo, como en otros muchos casos, en que puede ser una historia universal: «Aunque la historia de Lanchester es singular y poco frecuente, los temas que explora en este libro resultarán reconocibles para cualquier hijo» (Benedicte Page, *The Bookseller*). Como en otros casos (Ford, anteriormente), los editores de Anagrama parecen decirnos que si un libro es personal solo puede ser literatura si además «sirve» para cualquier otra persona.

*Nada se opone a la noche* (2012) de **Delphine de Vigan** resulta abiertamente autobiográfico, así lo atestigua la cuarta de cubierta: «Después de encontrar a Lucile, su madre, muerta en misteriosas circunstancias, Delphine de Vigan se convierte en una sagaz detective dispuesta a reconstruir la vida de la desaparecida». Además de llamar al libro «crónica familiar», se especifica que nos encontramos «ante una reflexión en el tiempo presente sobre la “verdad” de la escritura».

Colocamos bajo esta categorización *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017) porque, aunque al principio la sinopsis habla de los protagonistas sin especificar la relación factual («su hijo menor, un escritor que ama el caos y la noche»), en el siguiente párrafo se descubre la relación entre Doris Puente y el autor, al decir que es «un retrato de una mujer que luchó contra la injusticia y deseó la inmortalidad en el lenguaje, vocación que ella misma contagió a su hijo, el escritor Sergio Galarza Puente». En las críticas que se añaden a continuación también se habla de «estas memorias sobre los últimos días de la madre de Sergio Galarza» y de «dura confesión sin concesiones».

*El monumento* (2003) de **T. Behrens**, tampoco envuelve ni adultera el contenido del libro: «En 1982 llegó a Londres la noticia de la muerte en Sudán de Justin Behrens». Y un poco más adelante: «T. Behrens —hermano de Justin— reconstruye en este libro esa emotiva y

turbadora historia».

El mismo procedimiento (desvelar el nombre completo del protagonista de la historia), sucede en *Tras la sombra de mi hermano* (2007) de Uwe Timm: «Karl-Heinz Timm, como tantos otros alemanes de su generación, falleció desangrado en un hospital de campaña (...)». Y, de nuevo, un poco más adelante: «Más de medio siglo después, el novelista Uwe Timm quiso indagar en la figura brumosa de su hermano mayor con el propósito de desbrozar sus propias contradicciones». En las citas de críticas incluidas destaca la siguiente: «Maravillosamente escrito, este libro muestra la fragilidad de las biografías de las familias alemanas» (Joschka Fischer), por el uso del término «biografía».

Nos encontramos en *La otra hija* (2014) de Annie Ernaux con una cuarta de cubierta que explicita la correspondencia entre autora y narradora: «La madre de la escritora y una clienta», «una niña de diez años presta oído disimuladamente. Es Annie Ernaux». Se admite que la autora está recreando los hechos del pasado y también que parte de la información relatada proviene de «testimonios de personas allegadas a la familia».

En *Orígenes* (2004) de Amin Maalouf, se dice que el autor «[h]urga en su memoria para resucitar el destino de esta “tribu”, los Maalouf, que desde el Líbano que les vio nacer se expandieron por el mundo» y que «Amin Maalouf convoca a los muertos y a los vivos, a los fantasmas de sus antepasados y a los familiares que le rodean, para explorar las leyendas que se han alimentado entre los suyos». Finalmente, se asegura que «*Orígenes* es el reconocimiento de la deuda contraída con sus antepasados, una larga y noble oración, un canto de amor a la tierra que lo vio nacer y que permanece como la única patria de este escritor del exilio siempre afanado en hallar puentes entre Oriente y Occidente».

No parece suponer problema alguno desvelar el carácter autobiográfico del texto de Emmanuel Carrère, *Una novela rusa* (2008). Después de incluir una cita del propio libro en primera persona, donde el autor confiesa que habla de su propia familia, otra de las citas que se incluyen resulta igualmente clara: «Esta novela autobiográfica despertará ecos universales».

En la segunda solapa de *Fun Home* (2008) de Alison Bechdel tampoco se observa intención de ocultación del carácter autobiográfico. De hecho, se explicita de la siguiente manera: «El

padre de Alison, la protagonista (y autora del libro), es profesor de inglés (...)». La editorial española (Penguin Random House) denomina el libro como «relato de maduración de Alison Bechdel».

Lo mismo sucede en *¿Eres mi madre?* (2012) donde se vuelve a nombrar a la autora por el nombre de pila, y se cuenta que «Bechdel nos describe la relación con su madre» y que, «con un estilo conmovedor a la vez que agudo, Bechdel busca respuestas a su infancia en este maravilloso recorrido por su vida».

El libro de **Laurence Debray** analizado en este trabajo, *Hija de revolucionarios* (2018), tampoco contiene dudas en la cuarta de cubierta sobre su ficcionalidad o factualidad: «En este libro sincero y directo, Laurence Debray ajusta cuentas con el pasado y relata el mito y la verdad de sus progenitores revolucionarios y de su propia vida». En las citas que se extraen de las críticas al libro tampoco se escatima en insistir sobre la autobiografía del libro: «de su padre» o «de sus padres» se repite en ellas cuatro veces. La faja promocional lleva por título «¿Héroes o renegados? Mito y verdad de los revolucionarios», como reclamo de venta.

También *Los rojos de ultramar* (2004) se presenta como un relato real, aunque la «confesión» se incluye solo en su último párrafo: «Con una prosa arrolladora donde la frontera entre la realidad y la ficción desaparece, **Jordi Soler** se asoma al exilio republicano y plasma en estas páginas su lado más desconocido».

**César Tejeda** escribe sobre su abuelo en *Mi abuelo y el dictador* (2017), de acuerdo a la cuarta de cubierta. Hay factualidad, pero también hay conexión con la historia de un país y se acaba nombrando al libro como novela, aunque sea para señalar su carácter metaliterario: «César Tejeda se verá obligado a convertirse en historiador de su desconcierto y novelista de un país tiranizado. *Mi abuelo y el dictador* es una triple genealogía: de la familia Tejeda, de la infamia del Señor Presidente y de una novela que se cuenta a sí misma».

La cuarta de cubierta de *La mujer que huye* (2018) de **Anaïs Barbeau-Lavalette** desvela desde la primera línea el carácter autobiográfico del relato: «Anaïs Barbeau-Lavalette no conoció a su abuela materna». Se habla de «la autora» como personaje del libro: «la autora contrató los servicios de una detective privada» y, aunque aparece la denominación «novela», es para decir que «supone también una forma directa y sin rodeos de dirigirse a la mujer que



hirió a su madre para siempre».

Otro texto que está definido como «novela» tanto desde el título como desde la contraportada es ***La familia de mi padre* (2008) de Lolita Bosch**. Si la sinopsis comienza con «una familia influyente», enseguida se habla de «los orígenes de su autora y un homenaje a su padre que empieza con el recuerdo de su muerte». Y se siguen utilizando posesivos de tercera persona hasta el final: «el tatarabuelo de la autora», «su bisabuelo», «su abuelo», «a su padre y a su hermano».

Si la faja promocional de ***No contar todo* (2019) de Emiliano Monge** habla de manera genérica —«la intimidad de una familia y de una fuga»—, y define al libro como «la novela más íntima e implacable de uno de los mejores escritores mexicanos del siglo XXI», en la cuarta de cubierta se matizan estas enunciaciones. Se habla, destacando la cita de una crítica de Ortuño en *Babelia* de «una novela sin ficción», mientras que dentro de la sinopsis se vuelve a insistir en la categoría de «novela de no ficción». El abuelo y el padre son presentados con sus nombres completos (Carlos Monge McKey y Carlos Monge Sánchez) y también el autor: «El hijo, Emiliano Monge García».

- Defienden el carácter ficcional o velan el carácter autobiográfico

Cuando no se quiere admitir el carácter autobiográfico de un libro se recurre a hablar en genérico (la familia) o en indeterminado (una familia) para referirse a la historia concreta. Y, como hemos podido comprobar también en aquellas que no oculta su autobiografismo, en esta categoría se acaba tratando de igual modo el texto como un «ejemplo universal», pero con el objetivo de evitar hablar de autobiografía.

La cuarta de cubierta de ***Tiempo de vida* (2010) de Giralt Torrente** comienza con una descripción ambigua:

Toda narración, incluso aquella que pretende imitar la vida, es una ficción. Un artificio. El escritor sale al mundo y lo que nos devuelve es una visión de la vida, no la vida. Partiendo de esta premisa, Marcos Giralt Torrente se enfrenta en este relato íntimo a un tema universal: la muerte del padre. (2010)

Que Giralt Torrente parta de una premisa ficcional es incierto. Desde la primera página (Giralt

Torrente, 2010, 9) el autor deja clara cuál es su intención: «por fin asumí que sólo me era posible escribir sobre mi padre». En la quinta edición del libro se incluye una faja promocionando el Premio Nacional de Narrativa que consiguió la autonovela en 2011, donde se incluyen 19 citas de críticas literarias. Las palabras o frases seleccionadas son muy genéricas, casi siempre adjetivos no descriptivos. Entre ellas, destaca la de Vila-Matas, quien dice «sorprendente e interesantísima ficción sin invención», mientras que Luis Matías López habla de «referente en el género memorialístico».

Para hablar de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de **Patricio Pron**, la editorial ha optado por la indeterminación: «Un joven escritor argentino regresa a su país de origen» y «la búsqueda del joven escritor argentino que narra esta historia se convierte en la de un padre pero también en la de una respuesta», por poner dos ejemplos.

Mondadori escora, de una manera magistral, la afiliación del texto de **Julián Herbert** como autobiografía. Por una parte, sí habla de la autobiografía de *Canción de tumba* (2011), pero la del narrador: «La enfermedad de Guadalupe impone al protagonista un ejercicio autobiográfico», porque *Canción de tumba* «narra la azarosa vida de Guadalupe Chávez, prostituta y madre del narrador». Por otra parte, el autor solo es nombrado en el siguiente párrafo: «La novela de Julián Herbert saca esqueletos del armario, crea una voz narrativa genuina y febril (...)». No sabemos, en ningún caso, de quién es el armario y si la voz narrativa es ficcional o no.

Tusquets también recurre a la indeterminación en la sinopsis de *El balcón en invierno* (2014) de **Luis Landero**, ya que se habla de «narración emocionante de una infancia en una familia de labradores» y de «una adolescencia en el madrileño barrio de la Prosperidad». El protagonista está descrito como «un chico de una familia donde apenas había un libro» y, de nuevo, el texto nos interpela a todos: «un divertidísimo caudal de historias y anécdotas en el que se reconoce nuestro pasado reciente».

En la contraportada de *El velo negro* (2003) de **Rick Moody** se habla al principio del relato del «episodio más duro» de la vida del autor. Pero después se habla de que «*El velo negro* es la perfecta cristalización de todas sus ficciones anteriores –la familia disfuncional, el cuadro de época, el *horror vacui* del ser joven en un mundo de adultos ligeramente desequilibrados–, esta vez aplicada como vacuna a su propia existencia» para, al final, acabar diciendo «[en]

estos y otros variopintos lugares, Moody halla fragmentos del pasado con los que teje un retrato inspirado y audaz sobre su vida y su país». La vacilación, por lo tanto, es evidente.

Anagrama, para hablar de ***Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra** usa otro mecanismo igual de útil para obviar el carácter autobiográfico: se habla de «generación». Muy interesante es el extracto que ya citamos anteriormente (Gallardo, 2014, 65), donde se habla de «matar al padre» y de una «novela» que «desnuda su propia construcción, a través de un diario en el que el escritor registra sus dudas». Nos preguntábamos entonces qué tipo de construcción se desnuda. Si es la estructura y los engranajes de la novela, es que quizá nos encontremos ante un diario autobiográfico. En la primera cita de las críticas literarias presentes en la cuarta de cubierta encontramos la de Ignacio Echevarría que dice: «Zambra ha optado por escribir la novela de los hijos de la dictadura. El juego metaliterario y autobiográfico (...)».

***Camanchaca* (2012) de Diego Zúñiga** se describe en su cuarta de cubierta como el viaje de «un joven de veinte años» y, como apuntábamos arriba, se vuelve a usar el genérico al decir que «es la narración de la precariedad de una familia, de sus secretos, de sus mentiras y del oscuro país que sirve de escenario». Sin embargo, la última frase habla de «un libro intimista» y de «una suerte de catarsis». No sabemos, en ningún caso, de quién.

En ***Adiós a los padres* (2015) de Aguilar Camín**, la cuarta de cubierta habla de la portada y se usan los pronombres de segunda persona para no admitir abiertamente la no ficción:

La foto anticipa y esconde la historia de una familia. Siguiendo los brillos que esa foto abre en su memoria, Héctor Aguilar Camín ha producido un texto de entrañable intimidad y transparencia sobre las huellas familiares, sobre la urgencia personal de una narrativa capaz de decir quiénes fueron tus abuelos, cómo se conocieron tus padres, por qué se casaron, por qué se separaron y por qué eres como eres. (2015)

En la primera solapa, además, donde se incluye su biobibliografía, se dice «*Adiós a los padres* significa su regreso a la novela tras siete años de silencio».

En el caso de **Cristina Fallarás**, la contraportada de ***Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018)** vacila al principio al decirnos que «la protagonista de este libro, que no por casualidad se llama como la autora, emprende un viaje físico e íntimo en busca de los secretos del

pasado familiar y de su identidad». Y luego menciona que esta novela «contiene muchas novelas, una saga familiar sobre hechos reales que parecen dignos de una ficción y una indagación en la que la ficción ayuda a explicar la realidad». Anteriormente ya nos referimos a este elemento paratextual en Fallarás:

De nuevo, no se tiene muy claro si es preferible confesar abiertamente el carácter autobiográfico del texto o sembrar algunas dudas para otorgarle una consideración mayor. Los hechos reales son dignos de una ficción, nos dice, ¿acaso la literatura se vuelve indigna por contar hechos reales que no sean ficticios? (Gallardo, en prensa)

Por otra parte, la faja promocional incluye dos veces la palabra «indagación», una de ellas en la frase publicitaria destacada: «Una apasionante indagación en el pasado familiar y los pecados de la guerra».

Para los editores de *Lo que a nadie le importa* (2014), de Sergio del Molino, era crucial no desvelar la facticidad del texto. Podemos deducirlo porque juegan, como en otros casos, con frases que dicen pero esconden las intenciones del texto. Por una parte, no se especifica quién es el narrador: «Años más tarde, el nieto adulto intentará encontrar las palabras que nunca se dijeron y descubrir de qué están hechos sus propios silencios». Por otra, se define al abuelo sin incluir una referencia a su nieto:

José Molina creció en los años veinte rodeado de telas y mujeres en un antiguo comercio textil. Su juventud se quebró por la guerra y por una familia aficionada a los susurros, las supersticiones y las maldiciones femeninas. (...) Lejos de ser un héroe, acabó por convertirse en uno de tantos supervivientes. (2014)

Y, por último, cuando acaba apareciendo el autor, se dice que su libro es una novela y se obvia vincularla con lo dicho anteriormente y se remite de nuevo al plano general, en este caso, el país: «Sergio del Molino ha escrito una novela íntima y familiar en la que la memoria y el presente se mezclan en una crónica de España, un país lleno de silencios donde nadie dice nunca nada porque parece que todo está ya dicho».

Para Seix Barral, *Bilbao–New York–Bilbao* (2009) de Kirmen Uribe es una autoficción: «Considerado uno de los más destacados renovadores de la literatura actual, se adentra en las aguas de la autoficción con una escritura rica, compleja y sugerente realmente conmovedora». Resulta paradójico, porque otro de los elementos paratextuales, en este caso

los epígrafes del comienzo del libro, desmiente lo autoficcional. Aparte de que Uribe dedique el libro «A mi familia», la primera cita en los epígrafes es de Elías Canetti y dice: «Di tus cosas más íntimas, dilas, es lo único que importa. / No te avergüences, las públicas están en el periódico» (Uribe, 2009, 9).

No obstante, el comienzo de la sinopsis desvela también el nombre del abuelo —«Cuando Liborio Uribe supo que iba a morir, quiso ver por última vez un cuadro de Aurelio Arteta»— y también la relación entre narrador y autor —«Años después y frente a ese mismo cuadro, el nieto Kirmen, narrador y poeta, rastrea esos relatos familiares para escribir una novela»—.

***El comensal* (2015) de Gabriela Ybarra** es definido como una «novela autobiográfica» en su cuarta de cubierta, porque «la primera parte (...) es una reconstrucción libre (por tanto, no esconde la parte de ficción de toda memoria)». Efectivamente, Ybarra no oculta qué partes están sugeridas o recreadas basándose en los datos verídicos. Pero precisamente esa confesión otorga un carácter factual al relato, porque hay una pretensión de honestidad con el lector a pesar de todo. En el último párrafo de la contraportada se vuelve a hablar de «novela» varias veces. Si nos fijamos en la faja promocional, se define el libro con grandes epítetos, pero se habla precisamente de «libro», decisión editorial que, entendemos, va en la línea de no admitir abiertamente lo autobiográfico: «un libro único», «el libro de alguien que, antes incluso de saber escribir, ya lo estaba escribiendo».

El caso de ***El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández** es muy singular, porque por una parte, el comienzo de la sinopsis no esconde el carácter autobiográfico («el mejor amigo de Miguel Ángel Hernández asesinó a su hermana»), pero en el siguiente párrafo se habla de «una conmovedora novela» y se define como «descarnada y honesta, a medio camino entre el thriller policiaco y la confesión autobiográfica, con ecos de autores como Emmanuel Carrère o Delphine de Vigan, esta tercera novela de Miguel Ángel Hernández supone un verdadero paso de gigante en la construcción de su obra personal». Sin embargo, no se nos especifica cuál es ese espacio intermedio entre thriller y confesión.

El reclamo autobiográfico también aparece en la faja promocional, pero se evita hablar de «novela»: «Entre el thriller y la confesión autobiográfica, una narración que nos adentra en una España inexplorada». Las dos citas que se destacan en la faja son de autores de autonovelas familiares. Por una parte, Sergio del Molino, que dice que el libro es «una

crónica valiente del horror que el escritor se encontró en la casa de al lado» y, por otra, Ricardo Menéndez Salmón, que no la define genéricamente y habla de «una sensibilidad espléndida y unos ecos narrativos de primer orden».

Muy velada, la autobiografía parece no acabar de definirse tampoco en la cuarta de cubierta de *Los extraños* (2014) de Vicente Valero. En el primer párrafo se usan expresiones genéricas («todas las familias», «la familia») y en el segundo se nos dice que «el narrador reúne en este extraordinario libro a cuatro de sus extraños para intentar reconstruirlos». No se identifica en ningún caso al autor como el narrador y se sigue hablando de manera genérica («durante la infancia», «los pocos recuerdos heredados», «investigaciones personales», etcétera). Ocurren situaciones parecidas en *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas, donde se habla desde el principio de «novela», pero a mitad de texto se dice que el protagonista es «tío abuelo de Javier Cercas». También la faja promocional habla de «su nueva novela» y, muy significativo, destaca, incluso con una miniatura de la portada, la conexión del libro con *Soldados de Salamina* (2001). También con *Duelo* (2017) de Eduardo Halfon ocurre algo similar, donde se evita definir el texto abiertamente y se habla de «este nuevo libro del proyecto literario de Eduardo Halfon», para luego hablar de «una novela profunda y emotiva». También es «novela» la palabra que aparece en dos de las cinco citas que se destacan en la faja promocional.

### 2.7.3. Condicionantes de las autonovelas familiares

Una vez leídas y clasificadas las narraciones familiares incluidas en el trabajo (que se pueden consultar en el Anexo III para una visión general), estamos en disposición de desgarnar los criterios teóricos necesarios para determinar que nos encontramos ante una autonovela familiar. Para elaborar esta lista de condicionantes hemos comparado los textos que finalmente se incluyen en el epígrafe de «Autonovelas por temáticas» y hemos trazado sus similitudes. Nos apoyamos también en Manuel Alberca cuando atribuye a la «antificción» una característica inherente: «la aceptación de un compromiso responsable» (2017, 321).

Los criterios que aquí se presentan están divididos con el fin de poder realizar un estudio sistemático, sin embargo, podemos encontrar varios de ellos mezclados en el mismo fragmento. En primer lugar, definiremos cada criterio y, posteriormente, lo fundamentaremos

con ejemplos extraídos de los libros del corpus general.

1. **Historia desconocida:** La primera similitud que encontramos entre estos textos es que el tiempo de escritura y de narración coinciden. Esto sucede a menudo en gran parte de la obra, por lo tanto, la narración que se cuenta proviene de una realidad que se evidencia en el momento de escribirse. Este hecho está relacionado en muchos casos con la investigación, que es un elemento común de muchas autonovelas y que implica una narración paralela al tiempo de escritura.

En esos casos, el autor o la autora no conocía, antes de ponerse a escribir, los hechos que nos está narrando. Quizá conocía una parte o quizá solo tenía indicios de lo que está en disposición de descubrir. Cuando expone a la luz pública un hecho o hechos desconocidos anteriormente, se trata siempre de un suceso o una realidad familiar encadenadas al pasado, pero también puede referirse a la identidad, propia o ajena.

2. **Protagonista otro:** La diferencia entre una autonovela familiar y cualquier otro texto autobiográfico es la importancia que se otorga a un protagonista distinto al propio autor del texto. Es decir, la característica común a todas las autonovelas familiares es que el narrador es el autor, pero la historia sobre la que se indaga tiene como protagonista a un familiar directo o a una persona del entorno familiar.
3. **Metaliteratura:** Común también a la autoficción y, quizá por eso, una de las razones por las que se han incluido las autonovelas dentro de esa categoría, es el uso de la metanarración, es decir, la narración del proceso de escritura y la explicitación del propio libro que se está escribiendo/leyendo. En este sentido, en las autonovelas familiares se cuenta el impulso de escritura, las dudas, cómo se lleva a cabo la investigación y los escollos que se encuentra el autor en ese proceso, las conversaciones con las fuentes (a veces transcritas y otras veces reportajeadas), etcétera, y se pone de manifiesto (a veces) el narratorio del libro (que en ocasiones coincide con el protagonista otro) y su intencionalidad.

Cabe destacar que es en esta parte donde el autor, de manera simultánea a la exposición del relato en sí, expone sus propios planteamientos teóricos sobre la pertinencia de la autobiografía o sobre la naturaleza de la ficción. Esto lleva en

muchos casos al autor a cuestionar su propio relato, su portavocía en la familia o la veracidad de lo que le cuentan o de lo que sabe por transmisión oral.

Como elementos formales de la metaliteratura podemos destacar el uso de la primera persona, el desvelamiento del nombre/apellido del autor o de su familia, los verbos declarativos, el uso del presente, los pronombres y determinantes demostrativos de proximidad (en general, para referirse al propio texto) y adverbios de lugar y tiempo («aquí» y «ahora», principalmente).

4. **Pretensión de veracidad:** Que el autor o la autora admita que se trata de un relato veraz puede presentarse de dos maneras distintas: o bien ofreciendo datos (fechas, nombres, sucesos documentados) que el lector puede contrastar sin esfuerzo, o bien a través de la metanarración arriba descrita, donde se desvela el mecanismo de escritura y, por tanto, la relación de parentesco y la correspondencia entre su identidad y su autoría, pero donde también encontramos ya una confesión abierta sobre la naturaleza factual del texto.

En ese sentido, en las autonovelas familiares es muy común referirse a hechos que están deficientemente documentados y el autor puede avisar al lector de que desconoce algunos datos o de que el contenido narrado en algunos hechos es una reconstrucción libre o más o menos literaria. Por lo tanto, la pretensión de veracidad en estos casos se corresponde con el tratamiento que se le concede al lector: el autor avisa, acompaña y aclara las dudas del lector a lo largo del texto, es decir, no le engaña. El pacto autobiográfico de Lejeune se cumple en todos los casos porque autor y lector comparten la idea de que lo que ahí se cuenta sucedió, sean los pormenores de ese suceso bosquejados o fielmente reconstruidos.

De lo anterior se colige que si el plano narrativo y metanarrativo se encuentran al mismo nivel es porque otro de los motores poéticos de las autonovelas familiares, además de narrar, dejar por escrito o almacenar, es comprender y, en ese sentido, nos encontramos con varios géneros distintos: desde periodísticos (la crónica es muy común, pero también documentos, gráficos, fotografías o reproducciones de prensa) hasta autobiográficos (diario, metanarración, también fotografías familiares), ensayísticos y narrativos (novela, relato).



5. **La autonovela como espejo:** Bien sea por las personas protagonistas o por los sucesos que narra, la autonovela tiene como eje o como motor fundamental la identidad del propio autor o autora. Los sucesos solo se entienden por lo que significan en el presente: pueden verse reflejados en la personalidad del autor o en sus decisiones vitales, en su ideología, en la forma de entender la realidad política o el pasado traumático de su país, etcétera. Si prescindieramos de este elemento dentro de las autonovelas familiares, podríamos hablar únicamente de biografías –recordemos que el protagonista debe ser un tercero–, pero la inclusión de la primera persona y, sobre todo, la reflexión autoconsciente de los autores hacen que su identidad (con sus conflictos inherentes) se permee hasta adquirir una importancia crucial en el desarrollo del relato.
  
6. **El secreto político/personal como tema:** No se trata solo de que el secreto condicione la trama de una autonovela familiar, sino que precisamente sucede a la inversa: es el autor el que decide adentrarse en el pasado familiar cuando descubre los indicios de un secreto. En ese sentido, puede tratarse, como advierte Martínez Rubio (2015a) al hablar de los procedimientos de la indagación, de un descubrimiento involuntario, de la decisión consciente de una investigación o de una reconstrucción de la historia familiar que desemboca en el descubrimiento de un secreto.

Aunque cada libro despliega una narración basándose en un secreto particular (en el sentido de no universal), hay ciertos tópicos comunes que pueden extraerse de su análisis. Así, los secretos pueden ser políticos (en referencia a lo público, es decir, a la guerra, la dictadura o el exilio) o personales (igualmente políticos, pero en referencia a un conflicto identitario, a la orientación sexual, a la violencia intrafamiliar o a un suicidio y también a la ausencia de las figuras paternas o a conflictos sin resolver con ellos).

En el caso español, debido a la edad de los escritores de autonovelas, se puede concluir que, cuando se trata a los abuelos, el tema suele ser la guerra civil; mientras que, si se trata a los padres, pueden ser las carencias afectivas o educativas, la formación de la personalidad o el desarrollo personal y familiar durante el franquismo o la transición. Con respecto a otros países de habla hispana, igualmente pueden verse

relatos relacionados con sendas dictaduras (Argentina, Chile, Guatemala), pero también con la realidad política y la inestabilidad más contemporáneas (México, Perú).

No obstante, a pesar de que las situaciones políticas inestables como guerras o dictaduras se prestan a ocasionar sucesos no esclarecidos, inconclusos, también encontramos autonovelas donde lo fundamental no es el contexto, sino la identidad de los personajes (Lanchester, Ackerley, Bechdel, etc.). Dicho en otras palabras, lo que es secreto en estos casos es o la orientación sexual de un progenitor o una situación traumática (violación, incesto, asesinato) o la misma identidad de quien se habla (en el caso de Lanchester, el autor descubre la verdadera identidad de su madre a la muerte de esta).

7. **Fotografías y documentos:** Algo muy habitual (aunque no determinante) es la inclusión de fotografías reales en las que no solo aparecen el o los protagonistas de la historia, sino también el propio autor o autora en su niñez. ¿Por qué, si no es un recurso imperativo, lo admitimos como categoría? Precisamente porque la inclusión de una (en muchos casos solamente la que ilustra la portada) o varias fotografías determina la propia clasificación del libro. Además, se pueden insertar también documentos tales como partidas de nacimiento, informes médicos, cartas, notas manuscritas, etcétera. Del mismo modo, es muy frecuente (Kureishi, Pron, Behrens, Timm, etcétera) que se incluyan textos literarios o diarísticos escritos por los protagonistas del libro.
  
8. Igualmente, existen **otros elementos** también comunes a varios de ellos, como es la importancia del **cuerpo** o del **lenguaje**. La relación corporal con el familiar (o con su recuerdo) se evidencia, sobre todo, cuando es el hijo el que cuida del progenitor en sus últimos momentos de vida, pero también la memoria del cuerpo y la escritura como acto corporal *materializa* la historia familiar. El cuerpo acaba siendo un *lugar* de recuerdo y también de rememoración, porque finalmente es el cuerpo del escritor el que sale al mundo a buscar los indicios de la historia y a encontrarse, en definitiva, con su verdad familiar. Se describen, por tanto, muchas acciones corporales en presente, al tiempo que se piensa en los cuerpos que ya que no están. Por otra parte, el lenguaje, sobre todo en los casos de migración, resulta un elemento de cohesión entre

el narrador y los protagonistas: el léxico *familiar*, las expresiones que han cambiado o que perduran, el idioma como patria, es decir, como centro, cuando la realidad política desmonta la estructura... En todos esos elementos se imprime una parte muy importante de la historia familiar.

A continuación se ofrecen, dentro de cada uno de los elementos aquí expuestos, ejemplos extraídos de las autonovelas presentadas en este capítulo. Es solo una muestra (hay muchos más) de la manera en la que en cada libro se evidencian estos condicionantes, a pesar de que cada uno de ellos contiene una historia personal y particular.

a) **Historia desconocida (identidad)**

Es muy común, cuando un autor no conoce la historia sobre su familiar narrado, que exprese ese desconocimiento sin vacilar. Esta categoría está muy relacionada tanto con la metaliteratura y la pretensión de veracidad como con el secreto personal-político que se trate en el libro, porque, cuando no hay certezas o la *verdad* es inalcanzable, el autor solo puede dejar por escrito aquello que desconoce. En este ejemplo, Ackerley habla sobre lo que ignora en relación a su padre.

No me parece que esta carta exprese la indignación de una madre fiel a la que le han robado a su futura hija política; la pérdida que sufrió el conde no fue la pérdida de una novia. No está nada claro cómo se fueron sucediendo los hechos pero, al parecer, después de haberse marchado de Old Windsor con su prometida, mi padre regresó en algún momento, tal vez subrepticamente, y se llevó todas sus pertenencias de La Celda. No sé cuáles fueron sus movimientos subsiguientes. (...). (Ackerley, 1991, 36)

Ford expresa, también de manera metaliteraria, por qué el texto que está escribiendo no es ficción (y sí sus novelas) y para qué escribe: aunque los recuerdos no sean el *todo* los ha escrito para mantener un contacto con esa memoria, porque su intención es conocer o reconocer a sus padres («uno de los retos primeros y más importantes que enfrentamos todos es el de conocer a nuestros padres cabalmente (...), cuanto más los veamos como el mundo los ve, más posibilidades tendremos de ver el mundo *tal cual es*», 2018, 105).

En el pasado he recordado más de lo que hoy recuerdo. He escrito memorias, he camuflado vivencias sobresalientes en novelas, he contado historias una y otra vez para mantenerlas a mi alcance. Pero los retazos no pueden erigirse en representación cabal del todo. Por mucho que cada uno de ellos tenga sin duda

gran importancia para mí, porque de lo contrario no lo recordaría tan bien. (Ford, 2018, 102-104)

Cuando Philip Roth reconstruye la figura de su padre, se detiene a explicar (o intentar hacerlo) el divorcio de sus padres, que califica como «misterio».

Oír la palabra «divorcio» de labios de mi madre era casi como si hubiera soltado una grosería espantosa. Pero lo cierto es que el entretejido interior de la vida en común del padre y la madre, las dificultades y las desilusiones y las tensiones permanentes, se quedan para siempre en el misterio, sobre todo, quizá, cuando uno ha recibido una educación de buen chico –y, al mismo tiempo, de buena chica, en un hogar seguro y ordenado–. (Roth, 2003, 37)

Para De Vigan se hace claro, en un momento de la escritura, que el sufrimiento psíquico de su madre tenía un origen y que esa historia le es desconocida para ella, es decir, inaccesible, a pesar del esfuerzo que lleva a cabo por narrarla.

Posiblemente tenía ganas de rendir homenaje a Lucile, regalarle un ataúd de papel –pues me parece el más hermoso de todos– y el destino de un personaje. Pero también sé que a través de la escritura busco el origen del sufrimiento, como si existiese un momento preciso en el que el núcleo de su persona hubiese sido mellado de forma definitiva e irreparable, y no puedo ignorar hasta qué punto esta búsqueda, no contenta con ser difícil, es vana. A través de ese prisma he interrogado a sus hermanos –en los que el dolor, en ciertos casos, fue al menos tan visible como el de mi madre–, les he preguntado con la misma determinación, ávida de detalles, a la caza en cierto modo de una causa objetiva que se me escapa a medida que creo acercarme a ella. Así es como les he interrogado, sin plantear nunca esa pregunta a la que sin embargo me respondieron: ¿acaso el sufrimiento estaba ya allí? (De Vigan, 2012, posición 705 y ss.)

Cuando Kirmen Uribe compara la historia de sus dos abuelos, se decanta por la de Liborio Uribe, precisamente porque con él podía tratar de responder a ciertas preguntas que en el caso del otro abuelo ya estaban respondidas.

Podría haber hablado de Hipólito y callar la historia de Liborio. Pero el personaje de Liborio me atraía mucho más a la hora de escribir la novela. Un personaje contradictorio que me creaba multitud de interrogantes. ¿Por qué optó por el alzamiento un hombre de Ondarroa que casi no hablaba castellano? ¿Por qué se posicionó a favor de Franco cuando su propio hermano, Domingo, optó por defender la República? ¿Qué fue realmente lo que hizo que tomara esa decisión? Nunca lo sabré.

De todas maneras, sentía la necesidad de contar la historia del abuelo Liborio, de no seguir obviando una realidad tantas veces silenciada. La guerra civil fue también una guerra entre vascos. No fue una mera invasión de las tropas franquistas. Debía verbalizarlo, exteriorizar que uno de mis abuelos optó por el

bando incorrecto. Aunque me pesara mucho. (Uribe, 2009, 142)

## b) **Protagonista otro**

Tal y como se puede comprobar en los títulos y en el texto de la cuarta de cubierta de muchos de los libros, el protagonista tiene relación directa con el autor y es a través de él, por ser el héroe o la figura más difusa de la familia, que se cuenta la historia familiar, sus secretos y las implicaciones presentes. No se trata solo de que el familiar sea el objeto de búsqueda o de investigación, sino que, si ese objeto se identifica en los padres, la constatación de que son «otros» también sustenta su propia trama.

En algunas ocasiones, el protagonista del libro acaba siendo también su narratario.

### i) **Hijo/a de un padre / de una madre, de los dos**

Casi siempre, la presentación del personaje sobre el que versa el libro está situada al comienzo del mismo. En el caso de *La invención de la soledad*, Auster trata de describir al detalle quién es ese hombre que fue su padre a través de sus acciones:

Siempre fue un hombre de rutina. Se iba a la mañana temprano, trabajaba duro todo el día y luego, cuando volvía a casa (los días que no trabajaba hasta tarde) hacía una breve siesta antes de la cena. Una vez, durante nuestra primera semana en la casa nueva, antes de que nos estableciéramos del todo, cometió un curioso error. (Auster, 1990, 5)

Para Ford, el «desconocimiento» hacia los padres es muy relevante, ya que el autor trata de construir una imagen de ellos que vaya más allá de la que tenía él como hijo. De hecho, sobre su madre dice: «No creo que volviera a pensar en ella sin pensar en eso, o que volviera a dirigirme a ella sin ese conocimiento. El saber que era Edna Ford, una persona que era mi madre pero que también era alguien más» (Ford, 2018, 104).

Mis padres no parecían de ese tipo de gente que cambia de vida drásticamente una vez que esta ha encontrado su acomodo, como era el caso. Ni siquiera hoy me parece que fueran de esa forma. Así que, una vez más, me acerco a su otredad y se me escapan, como hacen todos los padres. (Ford, 2018, 75)

En el caso de John Lanchester, hemos seleccionado como ejemplo un pasaje que contiene varios de los condicionantes aquí mencionados: la historia desconocida (de la vida anterior de su madre), la protagonista otra (su madre), la metanarración (el autor trata de desentrañar por qué escribe ficción como la escribe), existe una pretensión de veracidad porque se puede comprobar si efectivamente los narradores de sus novelas son como dice que son, hay una demostración de que la autonovela funciona como un espejo para el autor, porque conecta la historia familiar con las consecuencias en su propia vida y en su escritura y existe la evidencia de un secreto.

Una de las cosas de las que me he dado cuenta sobre mis novelas durante el proceso de escritura de este libro es que todas ellas tratan de gente en cierto modo incapaz de contar la verdad acerca de sus vidas. Sus narraciones sobre ellos mismos están fragmentadas o son defectuosas. No es tanto que sean «narradores poco fidedignos», un concepto que siempre me ha parecido, a estas alturas de la historia, exageradamente ingenuo, dado que implica la existencia de lo opuesto, el narrador fiable, algo en lo que ya nadie cree. Mis narradores no son poco fidedignos en este sentido, sino que a las historias que todos ellos cuentan de sí mismos les faltan piezas, les resulta imposible contar toda su historia. No son mentirosos, pero tampoco pueden contar toda la verdad. He llegado a la conclusión de que este interés en historias vitales defectuosas e incontables proviene de mis padres, y en concreto de mi madre. Crecí con la sensación de que había una narración más completa y más oscura que se escondía tras las variadas historias cortas que, alegremente, ella contaba tan bien. (Lanchester, 2008, 34)

## **ii) Nieto/a de uno de los abuelos, de ambos o combinaciones**

Aunque nos encontramos ante un fragmento metanarrativo, de nuevo podemos observar cómo un autor expresa su intención de escribir, no de sí mismo, sino sobre «tres generaciones» de su familia:

Le expliqué a Fiona el proyecto de la novela. La idea había tomado cuerpo, y al final se estructuraría en torno a un vuelo entre Bilbao y Nueva York. El reto consistía en hablar de tres generaciones distintas de una familia, sin volver a la novela del siglo XIX. Expondría el proyecto de escritura de la novela, y fragmentariamente, muy fragmentariamente, historias de esas tres generaciones. (Uribe, 2009, 136)

Tratando de reconstruir su propia vida, Rick Moody indaga en su pasado familiar y eso da como resultado pasajes como el siguiente, donde explica quién era su abuelo.

Había trabajado sin descanso para relacionar a mi padre, a mi abuelo y a todas sus historias sobre Maine con el Maine de Handkerchief Moody, como C. G. Jung cuando trataba de relacionar los gnósticos con los alquimistas, pero no acababa de

encajar; al menos hasta que comencé a elaborar una historia a partir de un relato sobre el *padre de mi abuelo*, un tal Hiram Clement Moody –nombre que heredó mi abuelo, que a su vez se lo puso a mi padre, que a su vez me lo puso a mí, aunque no suelo usar mi verdadero nombre–, de quien conocía muy poco hasta que comencé a escarbar, salvo que Hiram Clement Moody había sido cantero, que procedía del estado de Maine y que tenía algo que ver con la construcción de la South Station de Boston. Todo aquello según las fábulas de mi abuelo, y dado que su padre había fallecido cuando mi abuelo todavía aprendía los números del uno al diez, no había razón para acabar de creerle. Sus historias también eran heredadas. (Moody, 2003, 272)

### iii) Otros familiares

Uwe Timm describe, de una manera metanarrativa, cómo era el protagonista de su libro, es decir, su propio hermano:

Desde que comencé a escribir sobre él tengo sobre la librería una foto suya, probablemente realizada en la época en la que se presentó como voluntario a las Waffen-SS; tomada desde abajo, muestra su rostro alargado y lampiño, y una arruga insinuadora en la frente le da un aire severo y pensativo. Lleva el pelo rubio peinado con la raya a la izquierda. (Timm, 2007, 13)

Resulta evidente que en *La otra hija*, Ernaux coloca como narrataria a su hermana, que es la protagonista del libro:

Es una foto de color sepia, ovalada, pegada al cartón amarillento de un libretillo, muestra a un bebé posando de tres cuartos, encaramado en lo alto de una superposición de cojines festoneados. (...) Cuando era pequeña, creía –quizá me lo dijeran– que era yo. No soy yo, eres tú. (Ernaux, 2014, 35-36)

### c) Metaliteratura

En este epígrafe ejemplificamos la metanarración presente en las autonovelas familiares en tres grandes bloques: un primer subapartado referido a los pasajes donde se evidencia reconstrucción, cuestionamiento o una declaración de veracidad, un segundo subapartado donde se situarán ejemplos de narrataria y de intencionalidad del texto y en el tercero se incluirán ejemplos de verbos declarativos (también llamados *dicendi*), es decir, verbos que semánticamente se refieran a un acto del habla (hablar, manifestar, decir, asegurar, escribir...), de pronombres y determinantes demostrativos (normalmente, «esto», «este libro»), de tiempos verbales de presente y de adverbios de lugar («aquí») y de tiempo («ahora»).

### i) **Reconstrucción / cuestionamiento / veracidad**

En los pasajes incluidos a continuación los autores explican cómo están reconstruyendo la historia; en el caso de de Ackerley a través de las dudas sobre cómo exponer las historias de sus fuentes de información:

El accidente fue mi hermano mayor, Peter. «Dio la casualidad de que ese día tu padre se había quedado sin preservativos», comentó mi tía Bunny con su risa de taberna, y me vengo dando cuenta desde hace un tiempo de que, si quiero que esta historia se aproxime por lo menos a la realidad, tendré que encontrar alguna vía entre el humor rabelesiano de mi tía, el romanticismo de mi madre y los celos que ambas se tenían entre sí. (Ackerley, 1991, 51)

En el siguiente diálogo entre Spiegelman y su padre se pone de manifiesto no solo cómo se reconstruye la historia que nos va contando, sino la intención del autor de mantenerse fiel a lo que su padre le transmite:

Vladek: Pero lo que acabo de contarte, lo de Lucia y eso, no quiero que lo pondrías en el libro.

Art: ¿Qué? ¿Por qué no?

Vladek: ¡No tiene nada que ver con Hitler ni con el Holocausto!

Art: Pero, papá, es un material estupendo. Lo hace todo más real, más humano.

Art: Quiero contar tu historia tal y como ocurrió.

Vladek: Pero no es bien, es una falta de respeto. (Spiegelman, 2007, 25)

En el siguiente fragmento, Ford nos habla de que, a pesar de que la vida y la literatura no pueden aspirar a la identificación, él va a intentar expresar quién era su padre a través de sí mismo:

Escribir una memoria y considerar la importancia de otro ser humano es tratar de acreditar lo que de otro modo tal vez pasaría inadvertido, en parte por el reconocimiento de que en todos nosotros hay misterios y en parte por la identificación –dentro de esos misterios– de virtudes. (...) La vida *más verdadera*, por supuesto, es siempre la vida que se vive. Pero la forma en que yo, su único hijo, puedo valorar e individualizar mejor la vida de mi padre y sus virtudes es verlo tal cual él la vivía a mis ojos, es decir, sin la superposición de un conocimiento posterior y desdichado; la vida vivida como si siempre fuera a haber un mañana, hasta el momento mismo en que ya no lo había. (Ford, 2018, 54-55)

Roth, plenamente consciente de los mecanismos narrativos, expresa aquí por qué decide finalmente incluir la visita al cementerio como parte de la historia:



Me pregunté si mi satisfacción no procedería del hecho de que aquella visita al cementerio resultaba correcta desde el punto de vista *narrativo*: paradójicamente, cabía percibirla como algo no enteramente fruto del azar, no impredecible; y así, al menos, me proporcionaba una especie de extraño alivio ante el impacto de todo lo espantosamente imprevisto. (Roth, 2003, 73-74)

En ese sentido, las dificultades en la reconstrucción son en muchos casos objeto de análisis, como ocurre en el texto de De Vigan:

Ya no recuerdo cuándo surgió la idea de escribir *sobre* mi madre, *en torno a* ella, o *a partir de* ella, sé cuánto rechacé esa idea, la mantuve a distancia, el mayor tiempo posible, esgrimiendo la lista de los innombrables autores que habían escrito sobre la suya, desde los más antiguos hasta los más recientes, para demostrarme de qué manera ese terreno había sido pisoteado y el tema degradado, alejé de mí las frases que me venían a primera hora de la mañana o a la vuelta de un recuerdo, tantos principios de novela en todas sus posibles formas de los que no querían oír ni la primera palabra, establecí la lista de obstáculos que no dejarían de presentarse ante mí y de los riesgos imposibles de determinar que correría metiéndome en un lío como ése.

Mi madre constituía un campo demasiado vasto, demasiado sombrío, demasiado desesperado: en resumen, demasiado arriesgado.

Dejé que mi hermana recuperase las cartas, los papeles y los textos escritos por Lucile, para llenar con todo un baúl que pronto bajaría al trastero.

Yo no tenía ni sitio, ni fuerzas. (De Vigan, 2012, posición 63 y ss.)

El dolor que provoca el proceso de escritura se acaba filtrando a la metanarración. En otro momento, De Vigan nos cuenta que lo que ha escrito hasta ese momento y hemos leído ya (usa el adverbio «aquí») es lo que pudo escribir antes de que sobreviniera una sequía creativa, debido a las dificultades que la escritura del propio texto entrañaba.

Me detuve aquí. Pasó una semana, y después otra, sin que pudiese añadir ni una línea al texto, ni siquiera una palabra (...).

Sin embargo, la obsesión permanecía, continuaba despertándome por las noches, como cada vez que empiezo un libro, de manera que en mi mente, durante varios meses, escribo continuamente (...). (De Vigan, 2012, posición 308 y ss.)

Y, de nuevo, nos hace partícipes de cómo consigue la información que está investigando y nos remite a próximos pasajes donde explicará de qué manera le estaba afectando esas tareas:

Volveré más tarde sobre las circunstancias en las que recuperé esas cintas, tras una disputa que fue terriblemente violenta para mí y que me atormentó durante varias semanas. Esa escena basta de hecho para explicar por qué no había conseguido escucharlas hasta ahora, cuando estaban en mi posesión desde hacía tiempo y para hacerlo me había procurado un aparato que pronto sería prehistórico. (De Vigan, 2012, posición 888 y ss.)

Para Spiegelman hay un cuestionamiento sobre la pertinencia de escribir un libro de gran alcance sobre el Holocausto. Tiene miedo de la repercusión, pero también de su propio papel. En el segundo ejemplo, es el cartel en *off* el que introduce la metanarración al desmontar la alegoría animalista que está sostenida desde el principio del libro.

Art: Pensaba en el libro... Es tan pretencioso por mi parte...

Art: Es decir, ni siquiera consigo dar sentido a la relación con mi padre... ¿Cómo voy a dárselo a Auschwitz...? ¿Al Holocausto? (Spiegelman, 2007, 174)

Art: Ya son las 21.30. Tengo que ir al centro. He quedado con Pavel.

Cartel *off*: Pavel es mi loquero. Recibe a pacientes por la noche.

Cartel *off*: Es un judío checo, superviviente de Terezin y Auschwitz. Le veo una vez a la semana.

Cartel *off*: Tiene la casa llena de perros y gatos callejeros.

Pavel: Hola, Art. Entra.

Cartel *off*: ¿Puedo mencionar ese detalle sin echar a perder mi metáfora? (Spiegelman, 2007, 203)

El cuestionamiento, en el caso de Giralt Torrente, viene dado por el hecho de enfrentarse por primera vez a la autobiografía y, por lo tanto, a sus propios sentimientos frente a su padre. No saber cómo narrar es una constante en muchos de los textos.

Pero no sabía qué libro quería escribir. O sí que lo sabía pero no sabía cómo hacerlo. O no había resuelto aún qué contar y qué callar. O la vida de mi padre, al fin y al cabo, no era tan novelesca. O simplemente dudaba de que a alguien le interesara. (Giralt Torrente, 2010, 11)

Ambas cuestiones (cómo narrar y la legitimidad para hacerlo) se presentan en este fragmento de *Nada se opone a la noche*. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto la duda teórica sobre la ficción y la verdad. De Vigan se pregunta si tiene sentido perseguir la verdad, que es lo que está tratando de hacer, si finalmente todo lo escrito acaba considerándose ficción.

Pero ¿qué me había imaginado? ¿Que podría contar la infancia de Lucile mediante una narración objetiva, omnisciente y todopoderosa? ¿Que me bastaría con hacer una criba del material que me habían entregado y elegir, como si fuese a la compra? ¿Con qué derecho?

Quizá esperaba que, de esa extraña sustancia, se desprendiese una verdad. Pero la verdad no existe. No tenía más que fragmentos dispersos y el mismo hecho de ordenarlos constituía ya una ficción. Escribiese lo que escribiese, entraría en el terreno de la fábula. ¿Cómo me había imaginado, aunque fuese un solo instante, poder hacer inventario de la vida de Lucile? ¿Qué buscaba en el fondo, si no era acercarme al dolor de mi madre, explorar sus contornos, sus pliegues secretos, la sombra que arrastraba? (De Vigan, 2012, posición 342)

Ya avanzado el relato y desvelado uno de los secretos más potentes del libro, vuelve a preguntarse la autora con qué derecho puede hablar del padre de su madre, cuando la víctima no es ella, sino Lucile.

¿Tengo derecho a escribir que mi madre y sus hermanos fueron todos, en un momento u otro de sus vidas (o durante toda su vida), heridos, dañados, desequilibrados, que todos conocieron, en un momento u otro de sus vidas (o durante toda su vida), una gran pesadumbre, y que llevaron su infancia, su historia, sus padres, su familia, como marcada a fuego?

¿Tengo derecho a escribir que Georges fue un padre nocivo, destructor y humillante (...)? (De Vigan, 2012, posición 1586 y ss.)

En *No contar todo* es el padre de Monge el «narrador» ficticio, que le dice que no exagere sobre ciertos datos y le recrimina la reconstrucción narrativa:

Bueno, sí, también eso es muy difícil. Saber qué es verdad y qué es mentira.

Sí, peor aún en la familia. Mucho peor entre los Monge.

Tampoco lo diría de esa manera. No mames, Emiliano, todo lo exageras. Y eso, aunque no quieras creerlo, también es una forma de mentira. Y la más Monge de todas.

Además, ¿no me dijiste que eso no querías hablarlo hasta el final? (Monge, 2019, 49)

Para Miguel Ángel Hernández el cuestionamiento es complejo porque la historia ni siquiera tiene que ver con su familia, sino con la familia de su amigo, y trata de encontrar el sentido apoyándose en su propio sufrimiento y en cuánto de él hay también en esa historia.

¿Qué era lo que estaba haciendo? Allí estaba la familia de mi amigo, ajena a lo que yo escribía, concentrada en un dolor privado que mi libro podría resquebrajar. ¿Cómo me sentiría yo si alguien escribiera sobre mis padres? ¿Hasta qué punto nos pertenecen las vidas de los demás? ¿Quiénes son, en realidad, los demás? ¿Los amigos? ¿La familia? ¿Qué derechos tenemos sobre ellos y sobre su memoria?

Mi amigo había muerto. Mi amigo había matado. Algo de ese sufrimiento también formaba parte de mí. En realidad, ese dolor propio era el sufrimiento sobre el que yo escribía. (Hernández, 2018, 219)

En el acto de reconstrucción de la historia de su padre, Giralt Torrente se encuentra de nuevo con las dificultades de la escritura autobiográfica. En este pasaje, además, se puede inferir la veracidad de su narración: si no puede inventar ni tampoco callar, lo que está escribiendo es verídico.

Por momentos me asusta la responsabilidad. Intento prescindir de todo adorno, incorporar los recuerdos tal y como me vienen a la cabeza, pero es evidente que

no puedo evitar tomar algunas decisiones.

Hasta ahora no había escrito con mi propia voz. Había escrito *fictionalmente* sobre la realidad, siempre se escribe sobre ella, pero ni era *mi* realidad ni era yo quien narraba. Es una sensación nueva que aturde. La ficción te permite decirlo todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos poder inventar. He pasado por ambos estados en páginas anteriores. (Giralt Torrente, 2010, 47)

## ii) Narratario / intención

Además de explicitar el orden del discurso, Ackerley también incluye a un lector en su texto, es decir, hay un narratario a quien dirige el relato y que incluye con una primera persona del plural: «¿O acaso mi padre, si no tenía la conciencia muy tranquila, consiguió hacerle ver lo que no era, como parece que hizo respecto de otro asunto al que pronto llegaremos?» (Ackerley, 1991, 49).

El autor también se pregunta en ocasiones qué ocurrirá cuando sus familiares lean el texto. Así, la intencionalidad choca de frente con la intervención de la literatura en la vida, como demuestran estos textos:

Sé que al escribir este pensamiento les impongo, a todos aquellos que comparten conmigo un lazo familiar, voluntario o involuntario, mucho más que un malestar. Ellos podrán preguntarme: ¿quién eres tú para hacer esto, para apropiarte de nuestros viejos, nuestros padres, nuestros hermanos, nuestros hijos? Yo mismo lo pensé durante años: ésta no es mi historia. Pero un día también oí el presentimiento. Y esta historia se hizo mía. (Monge, 2019, 17)

En ciertas autonovelas, se hace explícita la presencia del lector como narratario, como en este de Rick Moody:

Dichas críticas conforman el tema de las siguientes páginas; no obstante, recomendaría vehementemente a aquellos lectores que prefirieran saltar a párrafos más narrativos que prestasen atención a este breve interludio, a este pasaje ligamentoso, y así disfrutar de una mejor comprensión de la manera en que una imagen no resuelto, *el velo*, deambula por la historia. Como un trauma que no acaba de superarse. (Moody, 2003, 104)

En muchas ocasiones, ya hemos dicho, el narratario futuro acaba siendo el hijo o los hijos del autor. En este pasaje, Auster se pregunta qué pensará su hijo de su libro cuando pueda leerlo:

Son más de las dos de la mañana. Un cenicero desbordante, una taza de café vacía y el frío de la primavera temprana. Ahora una imagen de Daniel dormido

en su cuna. Para terminar. Me pregunto qué sacará en limpio de estas páginas cuando tenga edad para leerlas. La imagen de su cuerpo pequeño y feroz, dormido en su cuna en la planta de arriba. Para terminar. (1979) (Auster, 1990, 36)

Si la intención a veces se hace patente con una sentencia escueta —«Has hecho un agujero en mi madre y yo lo llenaré» (Barbeau-Lavalette, 2018, 273)—, en otras se mezcla con el deseo de que una narrataria en especial (en este caso la madre del autor) sea capaz de leer el libro y conseguir liberarla así de su trauma.

Le propuse continuar, ir a verla una vez a la semana y dedicar unas horas a leer estas cartas juntos. No hemos precisado lo que haré con ellas luego, pero ella no puede no saber que un día u otro escribiré un libro sobre su padre. Pensé durante mucho tiempo que no lo haría mientras ella viviera, y al salir de la Academia aquel día pensé lo contrario: que debo escribirlo y publicarlo antes de que ella muera. Que lo escribo para ella. Para liberarla, y no sólo para liberarme a mí. (Carrère, 2008, 97)

### iii) Verbos *dicendi* / adverbios / demostrativos de cercanía

La metanarración se señala casi siempre en forma de verbos en primera persona del singular y en presente. En *La invención de la soledad*, Paul Auster recurre además al demostrativo en el siguiente fragmento: «Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso» (Auster, 1990, 11). Define ya su libro como un proyecto y, a lo largo de las páginas, se vuelve a referir a él de distintas formas. En este ejemplo aparecen el verbo «decir» y el demostrativo «estas» en «estas palabras», refiriéndose al propio texto.

Varios días de silencio. A pesar de las excusas que he intentado inventarme, creo comprender lo que me sucede. Cuanto más cerca llego al final de lo que soy capaz de decir, más me cuesta decirlo. Quiero posponer el momento del fin, y de ese modo pretendo convencerme de que sólo acabo de empezar, de que la mejor parte de mi historia todavía está pendiente. Por vanas que suenen estas palabras, ellas se interpusieron entre mí y el silencio que sigue aterrorizándome. Cuando ponga un pie en el silencio, significará que mi padre ha desaparecido para siempre. (Auster, 1990, 34)

En estos otros ejemplos, de la página siguiente, aparecen el verbo «escribir» y dos veces «esta historia»: «Tengo la impresión de que comencé a escribir esta historia hace mucho tiempo, mucho antes de que mi padre muriera» (Auster, 1990, 35); «También es probable que una vez que esta historia haya acabado siga narrándose a sí misma, incluso después de haber gastado todas las palabras» (Auster, 1990, 35).

A veces el pasado es un pretérito perfecto compuesto que remite a lo inmediatamente anterior. En el siguiente ejemplo, de *Entre ellos*, Ford utiliza también el adverbio «aquí» para referirse al texto: «Pero hoy es raro que transcurra una hora de cualquier día sin que piense *algo* sobre mi padre. Muchas de esas cosas las he escrito ya aquí» (Ford, 2018, 84).

«Este libro» es una fórmula muy frecuente en este tipo de metanarraciones. De nuevo, en los ejemplos abajo presentados se habla en presente: «pienso», «escucho», «escribo».

Había pensado en este libro antes de que fuera decoroso tomar notas para él. Durante meses, mientras mi padre se apagaba delante de mí, supe que escribiría de nosotros, y esta seguridad se convirtió en la mejor defensa contra la saturación de sentimientos en la que zozobraba. (Giralt Torrente, 2010, 14)

Claudia tenía doce años y yo nueve, por lo que nuestra amistad era imposible. Pero fuimos amigos o algo así. Conversábamos mucho. A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones. (Zamora, 2011, 14)

Una tarde monótona de esas que acaban siendo deprimentes, enredada en la escritura de este libro sin estar totalmente convencida de poder conseguirlo, escucho por casualidad la voz de mi abuelo en France Inter. (Debray, 2018, 93)

Este libro es una narración lejana de la que nació mi padre. Un mundo que me mantiene inmersa en un pasado que invento. Una narración que palpita. Triste. La primera novela que escribo y avanza y se queda fija en el tiempo latente de este texto mientras yo me alejo flotando, en busca de una nube. Un globo aerostático del que atar el lenguaje para salir volando sin irme, como diría Huidobro. Este libro es aire. Algo vivo de lo que aferrarme. (Bosch, 2008, 223)

En el siguiente fragmento no se habla de «este libro», pero sí de «estas líneas». También hay verbos en primera persona del presente: «escribo», «reproduzco», además del adverbio «aquí» para referirse al texto. El ejemplo contiene además otros elementos presentes en las autonovelas familiares como la remisión a documentos reales y, por tanto, a una pretensión de veracidad con respecto a los textos fidedignos que incluye:

Lucile, mi madre, era la tercera de una familia de nueve hermanos. En el momento en el que escribo estas líneas, habría cumplido sesenta y tres años. Cuando empecé a investigar, Lisbeth me envió por correo electrónico la foto escaneada de las puertas del armario, tomada hace dos años, cuando hubo que vaciar la casa. Imprimí la foto en color y la pegué en la primera página del cuaderno de notas que va siempre conmigo. Reproduzco aquí el contenido de la foto correspondiente a la puerta izquierda, que sólo incluye las dos primeras generaciones. (De Vigan, 2012, posición 390 y ss.)

De Vigan es una de las autoras de las que más ejemplos se pueden extraer en ese sentido. En los dos siguientes, se utilizan adverbios («allí»), demostrativos («esta composición extraña») y verbos en primera persona del presente («trabajo», «me parece»):

Allí estaba, es decir, en la página ciento cinco del documento de Word en el que trabajo –y a la víspera de un fin de semana sin nada planeado–, cuando por fin decidí escuchar las cintas grabadas por mi abuelo quince años antes de su muerte. (De Vigan, 2012, posición 882)

En el momento en que Lucile deja a su familia, me parece que falta una dimensión a esta composición extraña sobre la que trabajo ya hace varios meses, que se convertirá quizá en un libro. (De Vigan, 2012, posición 1468)

Pero, por supuesto, no es la única. Aguilar Camín habla de «aquel/aquellos», utiliza el adverbio «ahora» y también el presente («escribo»): «Hablaré luego de aquel círculo, de aquellos años, de aquel encuentro. Ahora, en el mes de noviembre de 2004 en que escribo, mis padres se han reunido de nuevo, por primera vez, luego de medio siglo de no verse» (Aguilar Camín, 2015, 11). Como en los casos anteriores, también en *Adiós a los padres* se habla de «este libro» y observamos la presencia de verbos en presente («reviso», «abro», «salto», «pico»).

No reviso los correos. Abro el menú de archivos que contienen los materiales de este libro, entre ellos las transcripciones de los siete días que grabé con Luisa y Emma Camín, entre los meses de abril y junio de 1991, el año en que Luisa murió. He transcrito y editado esas conversaciones. Salto del archivo de las transcripciones al de las grabaciones mismas. Pico la primera. (Aguilar Camín, 2015, 339)

Podemos inferir que la dificultad para definir el género en el que escriben lleve a los autores a hablar de «este libro» de manera genérica o a utilizar otras fórmulas similares, como Gabriela Ybarra, que sustituye la expresión por «esto» para referirse al texto: «No los imaginaba jugando a las cartas ni yendo a la frutería, aunque ahora, mientras que he escrito esto, me los he imaginado cargando con una bolsa llena de manzanas» (Ybarra, 2015, 83); y, más adelante, se decide por «estas palabras» y los verbos en presente: «Mientras escribo estas palabras me alegro de que mi madre nunca viniera aquí» (Ybarra, 2015, 127). También en *El comensal*, «ahora» y «aquí» son recurrentes: «Ahora estoy aquí, sentada, escribiendo» (Ybarra, 2015, 122).

En la traducción de *El velo negro*, se produce prácticamente un calco con la expresión

«mientras escribo estas líneas». En este fragmento, además, se reúnen otros elementos metanarrativos: las fechas y los datos (lo que remite a la pretensión de veracidad), el uso de presente; aparece también un narratario (no definido) al que el autor se dirige y se expresan sin rodeos las dudas con respecto a los hechos no demostrados.

¿Qué llevaría puesto Handkerchief para salir fuera aquel día, el 25 de agosto de 1708? (Mientras escribo estas líneas también es 25 de agosto, doscientos noventa y un años después, es un día soleado y resplandeciente con cúmulos en el cielo, un poco de humedad, cerca de 30° C, se acerca una tormenta por el Medio Oeste, y en Maine, donde aquel disparo tuvo lugar en otra época, estamos rozando los 20° C, brisa terrenal suave. El otoño ha comenzado a insinuar por los alrededores su carácter indefectible. La cadencia de los grillos es cada vez menor, los tomates están listos para ser cosechados, las puestas de sol son más espectaculares que antes. El suéter ya no parece calentar lo suficiente). (Moody, 2003, 179)

En Hernández también se pueden observar los mismos elementos: presente, verbos *dicendi*, «este libro», «mientras escribo este párrafo» y el acto de escritura como escenario central de la historia expresada.

Creo que fue en ese momento cuando me convencí de que tenía que escribir este libro. Y también en ese instante comencé a tomar conciencia de lo que significaría hacerlo, de las heridas que reabrirla, del daño que podría causar. (Hernández, 2018, 30)

Ahora, mientras escribo este párrafo, me doy cuenta de que este libro está lleno de muertes. De muertes y de lugares de duelo. Es, una vez más, un texto luctuoso. La muerte reclama su sitio en todo lo que escribo. (Hernández, 2018, 35)

Por último, incluimos también otro fragmento, en este caso de *Tras la sombra de mi hermano*, donde se puede observar cómo el uso de la primera persona en presente, de expresiones como «este libro», etcétera, es generalizado en todas las autonovelas. Ese fragmento es especialmente significativo porque remite a las consecuencias corporales de la reconstrucción memorística:

Desde que trabajo en este libro, desde que leo, una y otra vez, las cartas y el diario, pero también documentos, informes y libros de Primo Levi, Jorge Semprún, Jean Améry, Imre Kertész y Aquellos hombres grises de Browning, desde que un día tras otro leo sobre el horror, sobre lo inconcebible, siento dolor en los ojos; primero fue en el ojo derecho, un desgarro en la córnea, y unas semanas más tarde en el izquierdo, donde, por quinta vez, notaba una quemazón insoportable. (Timm, 2007, 156-157)



#### d) Pretensión de veracidad

Dentro de las declaraciones de los autores sobre la veracidad de su texto existen dos vertientes distintas y complementarias, como apuntábamos arriba. Por una parte están los datos contrastables (fechas, lugares de nacimiento, nombres y apellidos, entre otros); por otra, están los pasajes propiamente metanarrativos donde el autor o la autora confiesa de manera fehaciente que el texto que presenta es verídico y, en consecuencia, establece un pacto autobiográfico con el lector.

El dato primario más fácilmente contrastable es el nombre del autor o el apellido, el apellido familiar, además del nombre de sus familiares, que en el caso de que sean conocidos también se pueden comprobar con rapidez (la madre de Carrère, el abuelo de Giralt Torrente, el tío escritor de Kureishi, la madre de Bechdel, los padres de Debray, la familia de Bosch, etcétera). En los siguientes ejemplos se incluye el nombre y/o apellido de familiares o del propio autor:

- ➔ «Durante la travesía se enteró de que se llamaba Alfred Roger Ackerley y tenía veintinueve años (...)» (Ackerley, 1991, 18).
- ➔ «El álbum de fotografías en blanco, “Los Auster. Ésta es nuestra vida”» (Auster, 1990, 35).
- ➔ «Sender Roth fue para mí, de pequeño, una presencia remota y misteriosa, un hombre ahusado, con la cabeza más pequeña de lo que correspondía a su estatura —el antepasado al que más se parece mi propio esqueleto— (...)» (Roth, 2003, 26).
- ➔ «En Karachi, sin embargo, los Kureishi empezaron con sus Noches de los Viernes (...)» (Kureishi, 2005, 130).
- ➔ «Otra: se labró también un nombre como poeta al publicar a los veintinueve años un libro dedicado a mi padre *Botros Mokhtara Maalouf* que se llamaba *El comienzo de la primavera* y fue recibido como un acontecimiento literario (...)» (Maalouf, 2004, 499).
- ➔ A la mañana siguiente, me siento con mi madre en la terraza para un último café antes de emprender viaje. Silencio, tintineo de cucharas, malestar. Después, de golpe, sin mirarme: Emmanuel, sé que tienes intención de escribir sobre Rusia, sobre tu familia rusa, pero te pido una cosa: que no toques a mi padre. No antes de mi muerte. (Carrère, 2008, 232)
- ➔ Helen: «¡Alison! Quiero hablar contigo de un dibujo que me he encontrado» (Bechdel, 2012, 144).
- ➔ «No hay relato satisfactorio de la ruptura de Héctor con la Casa Aguilar» (Aguilar Camín, 2015, 49).
- ➔ «Cuando José Molina le dijo a su mujer que de ella no quería ni que le cerrase los ojos, yo ya sabía todo lo que había que saber sobre la muerte, pero no había visto morir a nadie» (Del Molino, 2014, 17). En este caso se puede comprobar que «Molina» es el segundo apellido del autor en una simple búsqueda en

Google.

➔ «Es un decir, Emiliano: no sé si todos nos paramos, no sé si corrimos» (Monge, 2019, 21).

En otros casos también aparece el nombre completo de las protagonistas femeninas, pero como sus apellidos no se perpetúan en la familia, no se puede establecer a simple vista una relación entre autor y personaje.

Cuando los autores remiten a un texto que han escrito y ha aparecido en prensa (Carrère, Roth, Cercas) se puede comprobar si está digitalizado y hacer una comparación entre el texto original y el fragmento (o la totalidad) que aparece en la autonovela. Si el autor da varios datos concretos, como en el siguiente ejemplo, es mucho más sencillo:

(...) a resultas de un texto autobiográfico mío aparecido en la *New York Times Book Review* de octubre. El artículo –que, con el título de «En casa, sano y salvo» utilicé más tarde como capítulo inicial de *Los hechos*– describía mi barrio de Newark como una especie de santuario protector para los niños judíos que allí se criaron durante los años treinta y cuarenta, cuando yo, sin ir más lejos, me sentía amenazado, como estadounidense, por los alemanes y los japoneses (...). (Roth, 2003, 180)

En otros asuntos, como cuando Giralt Torrente (2010, 89) dice «En 1999, en noviembre, gané un importante premio con la novela», se puede hacer una búsqueda sencilla para comprobar que se trata del premio Herralde. En este caso particular, es interesante cómo tanto Giralt Torrente (que fue el ganador) como Andrés Neuman (que fue el finalista) estaban ya en aquel momento obsesionados por los mismos temas que los han traído finalmente a este trabajo de investigación. Así lo contaba *El País*:

Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968) y Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) presentaron sendos libros con la memoria como motor principal de la acción. Tanto el del ganador, *París*, como el del finalista, *Bariloche*, tienen por protagonista a un personaje masculino que trata de reconstruir su pasado buceando en sus recuerdos. (Vidal, 1999)

En los siguientes ejemplos se puede comprobar cómo establecen los autores el pacto de veracidad con el lector o, al menos, cómo establecen un compromiso de no falsear la historia que están abordando sin hacer explícita la reconstrucción.

Mientras escribía este libro, he echado en falta escribir ficción, esa placentera libertad de ser otro, de que todo puedan decirlo y hacerlo los personajes, sin circunscribirse a ninguna suerte de fidelidad a lo real. He echado de menos la diversión y la complacencia como soñada de verse uno mismo en figuras fabricadas, y los desafíos técnicos de la creación de un relato, de hacer algo tan

poco necesario y sin embargo tan importante. (Kureishi, 2005, 182)

Al principio, cuando terminé aceptando la idea de escribir este libro, tras una larga y silenciosa negociación conmigo misma, pensaba que no me costaría nada introducir ficción, y que no tendría escrúpulos para llenar lagunas. Quiero decir, de algún modo, que pensaba tener el control total. Imaginaba que sería capaz de construir una historia fluida y controlada, o al menos un texto que estaría elaborado de forma segura y constante y que adquiriría sentido a medida que progresase. Creía poder inventar, dar un impulso, una dirección, crear tensión, llevar el asunto de un punto al otro sin línea de falla ni punto de ruptura. Esperaba poder manipular el material a voluntad, y lo que me viene es la imagen un poco clásica de la masa, una masa para tarta como Liane me había enseñado a hacer cuando era niña, quebrada u hojaldrada, que amasaría entre mis manos a partir de unos ingredientes dados antes de hacerla girar bajo mi palma (...).

En lugar de eso no puedo tocar nada. En lugar de eso me parece que me paso las horas con las manos vacías, las mangas subidas hasta los codos, envuelta en un horrible delantal de carnicero, aterrorizada ante la idea de traicionar la historia, de equivocarme en las fechas, los lugares, las edades, en lugar de eso temo fracasar en la construcción del relato tal y como lo había planeado.

Incapaz de alejarme por completo de la realidad, produzco una ficción involuntaria, busco el ángulo que me permita acercarme más, más cerca, cada vez más cerca, busco un espacio que no sea ni la verdad ni la fábula, sino los dos a la vez. (De Vigan, 2012, posición 1303 y ss.)

En una ocasión mi madre me dijo que habría preferido que el libro sobre mi padre estuviese novelado. Con la teoría de que así nuestra familia no habría estado tan expuesta. / Le expliqué que el factor principal del libro es que sucedió de verdad y que, aunque lo hubiese novelado, la gente habría supuesto que era autobiográfico. (Bechdel, 2012, 28)

Las primeras semanas que siguieron al sueño fueron un periodo de intensa ebullición creativa, no solo trabajaba en el libro de papá y en la tira de cómic...

...sino que también le dedicaba muchas horas a anotar mis sueños y a leer sobre el psicoanálisis. Sentía una penetrante lucidez, como si se levantase el capó de mi vida y pudiese ver su funcionamiento interno.

Ahora veo que tras ese estado tan intenso estaba la concepción, los primerísimos indicios de este libro sobre mi madre. Pero no me sentaría y empezaría a escribir hasta pasados cinco años, después de publicar el libro sobre papá. (Bechdel, 2012, 253)

En el caso de Zambra, en cuyo libro hay una parte donde se oculta la identidad de la protagonista y, al mismo, hay un intento de ficcionalizar varias realidades simultáneas (la infancia de Zambra y la de «Claudia»), se produce la pretensión de veracidad cuando el autor confiesa, precisamente, cómo ha construido ese relato:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia.

Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio. (Zambra, 2011, 53)

e) **La autonovela como espejo**

Este elemento de las autonovelas familiares es el más rico y variado, porque, aunque se puede trazar una línea común de motivaciones entre todos ellos (almacenar la historia, legar la historia familiar a los hijos, superar una pérdida, comprender un trauma, airear un secreto que está enquistado...), las razones particulares de cada uno de los autores es singular, como lo es su propia identidad.

Para Ackerley, descubrir quién fue su padre (y, en concreto, su orientación sexual) implica necesariamente un autoanálisis, que el autor justifica de la siguiente manera:

Esta reseña de mi vida amorosa me ha hecho apartarme algo de mi plan, pero no mucho. La he continuado hasta muchos años después de la muerte de mi padre, pero atañe a mis relaciones con él de un modo que se hará evidente a su debido tiempo. La curiosidad acerca de mí mismo me ha llevado más lejos de lo que tenía pensado ir, y sin grandes resultados: por muy sinceros que seamos en nuestros intentos de introspección, no podemos más que raspar la superficie. (Ackerley, 1991, 143)

Para los autores de autonovelas, hacer una comparación entre ellos y los protagonistas de la historia, más si son sus propios padres, se hace inevitable. No solo de ellos han aprendido a ser personas, sino que son ya suficientemente adultos como para ser conscientes de los mecanismos psicológicos que han operado entre ellos y de las consecuencias materiales o sentimentales que han tenido. Destaca, por encima de todos, la reflexión que hace Richard Ford sobre la figura de sus padres: «Los padres –por encerrados que estemos en nuestras vidas– nos conectan íntimamente con algo que no somos, y forjar una “ajenidad unida” y un misterio provechoso, de tal suerte que aun estando con ellos estamos solos» (Ford, 2018, 90).

Pero hay muchos otros ejemplos donde la reflexión y el análisis paterno y otras veces el personal (o ambos) son absolutamente descarnados. Al leerlos como una secuencia, se puede apreciar tanto los puntos de unión como las cuestiones más íntimas de cada uno de ellos: el lugar que ocupan en la familia o para sus padres, cuál es su papel como escritores, el desclasamiento, la capacidad de proyección pública, el origen de los problemas relacionales, la obsesión hacia los propios hijos...

Art: Ajá. Quiere que le ayude a reparar el tejado o no sé qué. ¡Mierda! De crío ya detestaba ayudarlo con las chapuzas.

Art: Le encantaba alardear de manitas... Y demostrar que yo lo hacía todo mal. Ahora no soporto arreglar cosas.

Art: ¡Vamos, que antes de mudarme aquí no tenía ni un martillo! Me hice artista porque a él le parece algo inútil, una pérdida de tiempo...

Art: ...Era un campo en el que no tendría que competir con él. (Spiegelman, 2007, 99)

Ahora me doy cuenta de que debo de haber sido un mal hijo. O si no exactamente malo, al menos decepcionante, una fuente de confusión y tristeza. No parecía lógico que a un hombre como él le saliera un hijo poeta, ni tampoco podía comprender cómo un joven con dos diplomas de la Universidad de Columbia podría emplearse como marinero en un petrolero en el Golfo de México y luego, sin razón aparente, marcharse a París y pasar allí cuatro años llevando una vida de lo más precaria. (Auster, 1990, 32)

Al leer el libro de mi padre me voy dando cuenta de que, en parte, me iba haciendo sentir como él se había sentido. Puede que quisiera que yo tuviera éxito, como su padre pretendía de él, pero le daba miedo que yo me volviera demasiado poderoso o competitivo. Por ejemplo, no quería que yo hiciera como su hermano, que tenía más talento y, por añadidura, era un tanto petulante y exhibicionista, un hombre al que no le importaba que le envidiasen. Si para mi padre yo tenía que ser un hermano, tenía que ser el débil, el pequeño, el papel que a él le habían adjudicado. Al mismo tiempo, tenía que ser un compañero agradable y dejarme educar. En realidad, tenía que ser como él en todos los aspectos; si nos desviábamos, habría problemas. (Kureishi, 2005, 51)

Es mejor no ser personaje de nadie, digo. Es mejor no salir en ningún libro.

¿Y tú sales en el libro?

Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.

¿Y salen nuestros padres?

Si. Hay personajes parecidos a nuestros padres.

¿Y por qué no proteges, también, a nuestros padres?

Para esa pregunta no tengo ninguna respuesta. Supongo que les toca, simplemente, comparecer. (Zamora, 2011, 82)

Recuerdo una aciaga tarde en la que descubrí en una chapucera enciclopedia obtenida como coleccionable de un periódico que, si bien de mí había una breve entrada biográfica, no había ninguna dedicada a él. Noté que le dolía, aunque también noté que por eso no menguaba su alegría por que yo sí estuviera.

Yo fui más mezquino. (...) mi admiración por su pintura y mi sincera creencia de que se lo merecía él mucho más, infinitamente más que yo, no me eximen del hecho de que en el fondo, aunque amordazado, enclaustrado, enseguida negado, no dejara de sentir cierto placer. (Giralt Torrente, 2010, 99)

Supongo que fue el temor a dejar tan radicalmente distanciado a mi padre lo que

me impulsó, durante mi primer año de *college*, a sentirme como si hubiera sido su doble o su médium, a imaginar, con el sentimiento, que asistía al *college* en su nombre y que no era solamente que yo estuviera recibiendo una formación, sino también que lo estaba sacando a él de la ignorancia. Lo que estaba ocurriendo era, por supuesto, precisamente lo contrario: cada libro que llenaba de subrayados y notas al margen, cada asignatura que cursaba y cada ejercicio que escribía, hacían que aumentara la distancia mental entre él y yo que se había ido haciendo cada vez más ancha desde que ingresé en el instituto, antes de lo que me habría correspondido, a los doce años, es decir a la edad en que él tuvo que dejar la escuela para ayudar a sus padres inmigrantes y a todos sus hermanos. Y, sin embargo, durante muchos meses no hubo nada que mi juiciosa persona pudiera hacer por quitarse de encima esa sensación de formar un todo único con él, que me asaltaba en la biblioteca y en clase y en la recepción de mi colegio mayor; la vehemente, aunque demencial, convicción de que mi padre se hallaba dentro de mí, de algún modo, y de que yo, al tiempo que estimulaba mi propio intelecto, estimulaba el suyo. (Roth, 2003, 159-160)

Era la pesadilla de mi madre; siempre había temido que llegase alguien y se me llevara. Yo había crecido conociendo mi miedo, sabiendo que en parte no tenía nada que ver con que alguien se me llevara, sino con su primer hijo, el niño que había muerto antes de que yo naciera. Crecí intuyendo que en algún nivel muy básico mi madre nunca se permitiría encariñarse de nuevo. Crecí con la sensación de que me mantenían a distancia. Crecí furiosa. Temía que hubiese algo en mí, un defecto de nacimiento que me hiciese repulsiva e indigna de ser amada. (Homes, 2010, 17-18)

El dolor de Lucile formó parte de nuestra infancia y más tarde de nuestra vida adulta, el dolor de Lucile sin duda nos forjó, a mi hermana y a mí. Sin embargo, toda tentativa de explicación está condenada al fracaso. Por tanto, debería conformarme con escribir restos, fragmentos, hipótesis.

La escritura es impotente. Como mucho permite plantear preguntas e interrogar a la memoria. (De Vigan, 2012, posición 349)

Examino estos hechos desde donde me encuentro, con ese miedo a que les pase algo a mis hijos contra el que lucho sin cesar (miedo que suele ser superior a la media, debo admitirlo, y que no deja de tener relación con la historia de mi familia). (De Vigan, 2012, posición 755)

Cuando trato de imaginar cómo habría sido la vida de mi padre si no hubiera muerto en 1980, no consigo llegar muy lejos.

Suelo decirme que, si hubiera vivido en los primeros años del sida, probablemente le habría perdido de todas formas, y de una manera mucho más lenta y dolorosa.

De hecho, en esa tesitura, también podría haber perdido a mi madre. Quizá estoy siendo algo histriónica, tratando de sustituir mi dolor real por ese trauma imaginario. (...)

O quizá estoy intentando dar sentido a la sinrazón de mi pérdida personal vinculándola, aunque sea póstumamente, a una narración más coherente.

Una narración de injusticia, de vergüenza y miedo sexual, de la vida considerada prescindible.

Resulta tentador decir que, de hecho, esta es la historia de mi padre.

Existe cierto oportunismo emocional en reivindicarlo como una víctima trágica de la homofobia, pero esa es una línea de pensamiento problemática.

Por una parte, me resulta muy difícil culparle.

Y, por otra, conduce a un callejón sin salida singularmente literal. Si mi padre hubiera «salido del armario» en su juventud, si no hubiera conocido a mi madre ni se hubiera casado con ella...

¿...Dónde estaría yo ahora? (Bechdel, 2008, 195-197)

No lograba entenderlo. La herida me hacía sentir cansada. Perdí dos días de trabajo en el libro de papá, justo cuando empezaba la parte del matrimonio de mis padres.

Se me ocurre ahora, al escribir este libro sobre mi madre, que puede que me arañase la córnea como autocastigo por «ver» la verdad sobre mi familia.

Como Edipo al arrancarse los ojos. (Bechdel, 2012, 65)

Pienso que las dos versiones son ciertas, adversariamente verdaderas. Se contradicen sólo en el pasado impenetrable y nebuloso de donde surgen, pero se funden y se completan en la simultaneidad del presente, donde puedo entender que todos tenían razón y que la verdad no existe solo en la suma de las razones encontradas, pues la verdad es siempre el resto opaco de las cosas, aquello que nos falta por conocer.

(...) Sé los secretos atronadores de mi casa no porque los haya oído tras la puerta sino porque son la nube invisible y ubicua en la que estoy metido, la nube que va y viene conmigo a todas partes y está por lo tanto en todas partes pero sobre todo en mi cabeza zumbadora, sitiada por la pérdida. (Aguilar Camín, 2015, 106)

Únicamente ellos conocen sus verdades. ¿Quién puede explicarlas en su lugar? ¿Son héroes o renegados? Supervivientes en todo caso. Pertenecen a una época en la que las estrellas no eran los presentadores de televisión o los futbolistas, sino los intelectuales comprometidos.

¿Por qué me excluyeron de su historia? ¿Deseaban ahorrarme el papel de esclavo de guardiana del templo? ¿O fue porque yo no estaba a la altura de la leyenda? (...) De común acuerdo no querían relacionarme con su pasado. Me gusta pensar que deseaban protegerme de él.

He descubierto hechos que no habría querido conocer. A veces el mito fantaseado es preferible a la cruda realidad. ¡Menuda idea realizar una investigación sobre mis padres en el momento en que empezaba a ser madre yo misma! La búsqueda de mi identidad llegaba con algo de retraso. (Debray, 2018, 20)

Renuncié definitivamente a intentar estar a la altura de la imagen que se había forjado de la hija ideal, un proyecto que había sido una línea de conducta desde mi infancia. Me puse a buen recaudo, a la sombra de los rascacielos de Manhattan. Romper los lazos me dio alas. El despegue fue desagradable, pero no se puede saborear sin sufrimiento. Un pastel sabe mucho mejor después de un régimen. (Debray, 2018, 267)

Mira, Sergio, éste es el yayo, oyes que dicen, y te pones a temblar. Porque estás acostumbrado a que te llamen papá, con ese timbre de reverencia y miedo. Pero no sabes qué hacer con yayo, ese cariño tan sin consonantes, ese amor

invertebrado, esa forma de querer tan parecida a los mejillones que se adhieren a las boyas de la playa. Te acaban de pegar en la tripa un nieto bivalvo con el que has de flotar. Un nieto que te llamará yayo, desarmando todas las defensas de arenisca que has levantado entre el mundo y tú. Un nieto que, quizá ya lo sabes, romperá incluso tu silencio sobre la guerra y sobre el Ebro que remaste en aquella juventud tan lejana que ya nunca recuerdas. (Del Molino, 2014, 167)

¿O no estás aquí por eso? ¿O no estás aquí buscando comprenderlo?  
 Por más que le doy vueltas, no encuentro otra explicación para todo esto, Emiliano. Digas lo que digas, lo que quieres es averiguar si escribiéndolo te escapás. Pero ya te digo yo que no hay escape.  
 No, no me interrumpas. Ahora me toca a mí soltarme. Siempre andas hablando y acusando, pero si alguien no ha sabido lo que quiere, si alguien ha inventado historias, si alguien ha vivido escapando de sí mismo, ése eres tú.  
 Así que si deseas escribir algo, ándate a escribir tu biografía. (Monge, 2019, 192)

Cuando pude comenzar a construirme, lo que hice, antes de voltear a mis adentros, antes pues de definirme a partir de mí, fue buscar pedazos, elegir piezas, embonar trozos, pegar fragmentos.  
 Los años que siguieron se trataron, entonces, de perfeccionar mi estrategia, de buscar, implacablemente, un yo que no sería más que un *collage* en movimiento, en cambio perpetuo. Pero además de aquel *collage*, necesitaba siempre un escenario diferente: y sólo había estado en otra parte. (Monge, 2019, 272)

O bien, ¿no te habría llevado, de todos modos, hacia ti, sin yo sospecharlo, una corriente psicoanalítica soterrada, sometíendome a la necesidad imperiosa de escarbar en el trasfondo de la escritura para hacer salir el fantasma que, al parecer, se esconde en ella siempre, y del cual el escritor no sería más que el títere? Y de esta forma ¿no debería considerarte, en esta carta, como una creación del psicoanálisis, de su empeño en que, dentro de una vuelta al primitivismo, nunca escapemos de los muertos? (Ernaux, 2014, 97)

Me parece que Nana era conmigo especialmente tierna y amable, como si yo no fuera en absoluto responsable de su estado. Yo no la había empujado, ella no se había caído, sólo había enfermado, como les sucede un día u otro a las personas de su edad. ¿Había olvidado Nana, o decidido olvidar, con la esperanza de que lo olvidase yo también y no me pasara la vida pensando que era un niño asesino? ¿Y qué sabían mis padres? ¿Conocían la verdad pero decidieron ocultarla lo mejor posible, y sobre todo a mí? ¿Habría en la familia un segundo secreto, ya no referente al padre asesinado, sino al hijo asesino? (Carrère, 2008, 112)

#### f) **Secreto personal / político como tema**

La búsqueda es un procedimiento habitual en las autonovelas familiares. A veces esa búsqueda viene precedida de una revelación (descubrimiento) o a veces de una simple intuición, debido a cómo se articulan los tabús en el entorno familiar. Es posible que siempre se haya sabido que *algo* pasaba con un miembro concreto o se sabía el hecho (del que no se



hablaba), pero no las circunstancias.

En los fragmentos que presentamos a continuación trataremos de ilustrar no solo aquellos pasajes que concretan el descubrimiento o la investigación, sino también aquellos que explicitan cómo reconstruyen la historia desconocida o velada. Debido a la heterogeneidad de propuestas, existen también muchos ejemplos donde se combina tanto la investigación como la reconstrucción, sobre todo cuando es el cuerpo el centro del relato por el poder que tiene como agente del acto poético.

### **i) Descubrimiento**

Aunque hay muchos ejemplos de autonovelas en las que el secreto y su descubrimiento forman parte de la trama, no es siempre tan común que la revelación sea lo que determine e induzca a la investigación. Si lo es en los siguientes casos que, como se puede apreciar, incluyen ese secreto al principio del relato:

Un mes antes, cinco días después de morir, descubrí que tanto el nombre como la fecha de nacimiento que yo conocía eran falsos. Lo que no sabía era cuándo, por qué o cómo había adoptado una identidad falsa, ni qué significado tenía en la historia de su vida, en la de mi padre, o en la mía. (Lanchester, 2008, 16)

Tras pasar toda una vida en un programa de protección de testigos virtual, me han encontrado. Me levanto sabiendo algo de mí misma: soy la hija de la amante. Mi madre biológica era joven y soltera, mi padre mayor que ella y casado, con una familia propia. Cuando nací, en diciembre de 1961, un abogado llamó a mis padres adoptivos (...). (Homes, 2010, 16)

### **ii) Investigación**

Algunos autores son capaces de determinar qué informaciones son las que específicamente van a buscar en su investigación, como en el caso de Kureishi, que primero anuncia la búsqueda y, después, nos cuenta cuáles son sus intenciones al indagar en la infancia de su padre.

Con estos pensamientos en la cabeza, y lleno de curiosidad, empiezo a leer el libro de Omar a la vez que el de mi padre.

Comienza alguna clase de búsqueda. Imagino que en realidad no te pones a buscar a tus padres hasta la edad madura. Para mí, esto se ha convertido en una indagación de mi lugar en la historia y la fantasía de mi padre, y las razones por las que mi padre vivió una vida a medias.

Estoy buscando la manera en que una vida adulta específica responde

a la infancia, una respuesta a las preguntas que esa infancia en particular hacía. Desde este punto de vista un adulto es alguien que ha tenido una infancia abrumadora, y renovarse significa recordar, llenar los huecos, con objeto de olvidarse de una vez. (Kureishi, 2005, 38)

La investigación, además de anunciarse, se explica:

En 1998 todo fue diferente, entonces fuimos tras los pasos del linaje, tras los pasos de Handkerchief Moody, mi ancestro. Habría investigación, toma de notas, consulta a los lugareños, aunque aquello fue siempre un contratiempo, dado que no me siento a gusto con extraños. (Moody, 2003, 122)

### iii) Reconstrucción

Los autores de autonovelas familiares se aproximan a los secretos y luego los atraviesan. Para poder contarlos, deben reconstruir tanto el contexto en el que se dieron, las opiniones de sus congéneres, la falta de información y las tentativas de acercarse a ese hecho:

El trabajo de Georges en *Révolution nationale* no es un secreto de familia propiamente dicho. Todo el mundo lo sabe, pero todo el mundo lo ha olvidado de alguna manera. Algunos se preguntaron sobre cómo debían interpretar la actitud de Georges, y buscaron respuestas. Ninguno de los hermanos de Lucile parece haber hablado con él sobre ese tema, que no le gustaba mencionar, pero hoy en día ninguno parece tener un juicio definitivo sobre la presencia de Georges en *Révolution nationale*. (De Vigan, 2012, posición 942 y ss.)

Durante varias semanas, me pregunté si debía mencionar esos elementos de una forma u otra, o bien considerar que no tenían nada que ver con mi objetivo. ¿La posición de Georges durante la guerra podía haber afectado al sufrimiento de Lucile? Me planteé esa hipótesis porque las cintas faltaban (Lucile tuvo un sentido de la desaparición simbólico, así como de la puesta en escena de mensajes en clave, más o menos comprensibles para los demás), pero también bajo la influencia del libro *L'Intranquile* publicado por Gérard Garouste. (De Vigan, 2012, 965)

Mi padre apenas me habló de su bisabuelo, Rómulo Bosch i Alsina. Aunque a veces pienso que no lo hizo porque no podía saber nada esencial sobre él. No con naturalidad. Que la existencia del primer Rómulo Bosch en la familia de mi padre se redujo, la redujimos, a las cuatro letras que conforman la palabra mito. M-I-T-O: Un origen, sin sensación de vida. Algo que bien podría ser falso pero que aun así lo explicaría todo. Un lugar al que recurro cuando necesito comenzar de nuevo. (Bosch, 2008, 49)

### iv) Investigación y reconstrucción: cuerpo / acto

Cuando los autores deciden llevar a cabo la investigación, trazan un plan en el que el acto de la búsqueda se convierte en narración y en el que sus cuerpos, puestos en juego en los viajes, desplazamientos e incluso en el acto de escritura, aparecen como un elemento orgánico y memorístico que vertebra la metanarración.

Me veo obligada a buscar más información: siempre he sabido cosas que no sé que sé. Retazos inidentificables visitan mi pensamiento como en alguna parte entre el sueño y la realidad, pero ahora quiero comprender lo que sé y por qué. La búsqueda de raíces en el siglo XXI es radicalmente distinta de como fue en los años noventa. Ahora todo gira en torno a Internet (...). (Homes, 2010, 133)

Empiezo por los padres de mi padre. No sé sus nombres, sólo sé que mi madre le dijo a mi padre que estaba embarazada el día en que murió la madre de él: así que imagino que debió de ser en 1961. Busco en el archivo del *Washington Post* y allí está: mi abuela Georgia Hecht, fallecida el 11 de abril de 1961. (Homes, 2010, 134)

Delphine de Vigan comparte con los lectores cómo llevó a cabo la investigación y cómo, después del cansancio de la búsqueda, se sintió con la potestad (y la herencia literaria) de ponerse a escribir:

Entonces pedí a mis hermanos que me hablasen de ella, que me contaran. Los grabé, a ellos y a otros que habían conocido a Lucile y a la familia feliz y devastada que era la nuestra. Almacené horas de palabras digitalizadas en mi ordenador, horas cargadas de recuerdos, de silencios, de lágrimas y suspiros, de risas y confidencias.

Pedí a mi hermana que volviese a sacar de su trastero las cartas, los escritos, los dibujos, busqué, rebusqué, rasqué, desenterré, exhumé. Pasé horas leyendo y releando, viendo películas, fotos, volví a hacer las mismas preguntas, y otras nuevas.

Y después, como decenas de autores antes que yo, intenté escribir sobre mi madre. (De Vigan, 2012, posición 86 y ss.)

Para Bechdel, un acto cotidiano previo a la escritura es la transcripción a ordenador de las conversaciones que mantiene con su madre, por más banales que resulten. Y el mismo acto se convierte en escritura (y dibujo).

Hasta el momento llevo cuatro años luchando con la escritura de este libro, estas memorias sobre mi madre. (...) / Hablo con mi madre casi todos los días. Mejor dicho: yo la llamo, ella habla, yo escucho. Esa es nuestra pauta. / Confieso que he tenido que transcribir lo que me cuenta, como no creo que sepa que lo hago, puede que no sea del todo ético. (Bechdel, 2012, 11)

Si en el entorno cercano las respuestas obtenidas no son suficientes, el escritor debe tomar la decisión de desplazarse. A veces ese desplazamiento es cercano: registros municipales, cementerios, antiguas casas... Si los antepasados proceden de otros estados o países, es muy posible que el autor tenga que arriesgarse a hacer las maletas, como Moody, y dirigirse allí para sacar alguna información fiable. De nuevo, ese desplazamiento constituye también parte del relato.

¿Qué aprendí? Aprendí que mi pasado no existía salvo en las *interpretaciones del pasado*; aprendí que no había ningún vídeo, ninguna cinta de audio, ni ningún tipo de testigos presenciales que pudieran decir con una convicción total e irrefutable por qué llegué donde llegué. Solo hipótesis. Aprendí que, por tanto, no existía ni hecho ni historia alguna sin *interpretación*, solo los relatos de los contadores de cuentos; y cuando se hubieron formulado todas las interpretaciones posibles, *llegó el momento de partir*, así que hice mis maletas, metí mis escasas pertenencias en un saco de lona y me dirigí hacia el coche de mi madre. (Moody, 2003, 222)

Hernández, ya muy avanzado el libro, cuando ha desgranado los hechos que recordaba, ha visitado los lugares, ha rescatado las apariciones en prensa, consigue por fin acceder al expediente judicial del asesinato de Rosi, se acaba dando cuenta de que el relato era precisamente su búsqueda y no la *novela* en sí:

Las fotos lo habrían mostrado todo. Más que mil palabras. Pero a mí me esperaban las mil palabras. O al menos eso fue lo que creí durante algunas semanas, que en el expediente hallaría alguna revelación. Y también pensé entonces que era probable que hubiera confundido los tiempos de la escritura y el orden de la investigación. Durante todos esos meses, en realidad, había estado documentándome. Era ahora, una vez que lo tenía todo, que había hablado con testigos y disponía de las imágenes de televisión y de los recortes de prensa, ahora que iba a estar ante el expediente judicial, ahora que me hallaba ante todos los indicios y toda la verdad constatable, cuando debería haber empezado a escribir. Partiendo de esa verdad, de esa realidad. Por un momento lo creí. Sin embargo, razoné, esa sería otra novela. Desde luego, no la novela que yo quería escribir. Entre otras cosas porque ahora, con todo delante de mí, yo no quería escribir más. Porque todo aquello que había pensado y escrito era lo que realmente me había traído hasta aquí. Para muchos, este momento habría sido el principio. Para mí, iba a ser el final, la coda a una historia que hacía tiempo que había dado por cerrada. (Hernández, 2018, 281)

#### v) Temáticas

Después de la lectura de las autonovelas del corpus podemos determinar cuáles son los temas que más se repiten. En cada uno de los epígrafes enumeraremos aquellas que se ajustan a esa

temática (sin detrimento de que aparezcan en varios epígrafes distintos) e incluiremos las citas de alguno de ellos para ilustrar cómo se expone esa temática en particular.

### 1) Guerra, dictadura

De las autonovelas analizadas, aquellas que tienen como tema central la guerra o la dictadura son *Los rojos de ultramar* (2004), *Maus* (2007), *Tras la sombra de mi hermano* (2007), *Bilbao-New York-Bilbao* (2009), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), *Formas de volver a casa* (2011), *El balcón en invierno* (2014), *Lo que a nadie le importa* (2014), *Mi abuelo y el dictador* (2017), *El monarca de las sombras* (2017) y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018). Algunos abordan el tema, aunque sea tangencialmente, mientras que otros, como *Una novela rusa* (2008) y *El comensal* (2015), también tratan un tema político.

Aunque ya hemos visto que estos textos se pueden tomar como material de análisis en la literatura de filiación y en las teorías de la posmemoria, es solo uno de los múltiples temas familiares por los que un autor se decide a indagar sobre un miembro de su familia. Quizá las guerras y las dictaduras que asolaron el mundo en el siglo XX hayan tenido una gran repercusión literaria y alberguen ya una importante tradición académica. El análisis propuesto aquí, insistimos, no les presta mayor atención que a otras temáticas político-personales, porque son solo distintos ejemplos de cómo abordar la familia desde lo autobiográfico, entendiendo que lo que marca el relato está sujeto a las circunstancias históricas, pero también sociales y personales.

Precisamente por eso, hemos seleccionado únicamente tres citas que ejemplifican la reconstrucción de la memoria de dos autores, uno que vivió la dictadura de Pinochet y otro que forma parte de la generación de los nietos de la guerra civil (Gallardo, 2018a).

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se habla de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? (Zambra, 2011, 23)

La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas, piensa Claudia, y enseguida dice perdona, no quiero sonar como esos sociólogos medio charlatanes que a veces salen en la televisión, pero así fueron esos años: me sentaba durante

horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia.

No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío. (Zambra, 2011, 115)

Yo sólo tenía quince años y creía saberlo todo sobre el miedo, porque a los quince años se vive siempre con miedo. Pero no aquel miedo que vi en él. Debí de reflejarlo en la cara, pues suspiró y volvió a decir bajito sus ay, ay, ay. No merecía la pena hablar de ello. Ya estaba bien. Fue la única vez que escuché una batallita de la guerra. Un privilegio (o un castigo) que me ofreció en exclusiva. Soy el único miembro de la familia que puede presumir de haber sonsacado un relato tan completo al inescrutable José Molina Bueno. No estoy orgulloso. En realidad, hoy me avergüenzo por haber sido tan impertinente al forzar el recuerdo de aquel miedo que él no quería poner en palabras. (Del Molino, 2014, 53)

## 2) Migración, conflicto identitario

Como relatos relacionados con la migración o con cómo la dispersión de la familia determina la *novela familiar*, por una parte, o como narraciones donde se demuestra una colisión entre la sociedad en la que se vive y la identidad del autor o de sus familiares, por otra, podemos encontrar: *Patrimonio. Una historia verdadera* (1990), *Mi oído en su corazón* (2005), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2003), *El monumento* (2003), *El velo negro* (2003), *Orígenes* (2004), *Los rojos de ultramar* (2004), *Maus* (2007), *Novela familiar* (2008), *La familia de mi padre* (2008), *Una novela rusa* (2008), *Camanchaca* (2012), *El balcón en invierno* (2014), *Lo que a nadie le importa* (2014), *Los extraños* (2014), *Adiós a los padres* (2015), *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017), *Mi abuelo y el dictador* (2017), *Duelo* (2017) e *Hija de revolucionarios* (2018).

En la lista que acabamos de mostrar hay que distinguir entre aquellos libros que narran una historia relacionada con la migración (ya sea éxodo rural o de un país a otro) de los padres (abuelos, familiares...) del autor según distintas circunstancias y aquellos cuya trama se centra en unos padres que siguen viviendo en el país de origen, mientras los autores son los que deben resolver su conflicto identitario por vivir en otro lugar.

Mi padre tardó más de un año, tras su liberación, en decidir su regreso a Francia. «Descubrí que era francés. Y que en el fondo la revolución no es una patria». ¿Acaso había cometido una injerencia al ocuparse del destino de pueblos que no

eran el suyo? Volvió a encontrarse con su país natal, pero siguió siendo «el más cubano de los franceses». (Debray, 2018, 141)

Mientras que la autora de *Hija de revolucionarios* trata de comprender quién era su padre a partir o a través de los lugares en donde luchó y que lo hicieron volverse un *extraño* en su propio país (a semejanza de lo que se narra en otros relatos como *El africano* de Le Clézio), para Soler, la escritura del texto aclara, gracias a las contradicciones «objetivas», qué parte de él era todavía de un lugar y qué parte era de otro: esto tiene un sentido importante si entendemos que el motor poético solo adquiere sentido cuando él mismo comprender qué consecuencias personales ha tenido la historia de su abuelo.

Cuando éramos niños Joan y yo sabíamos que Arcadi había sido artillero y que mamá había nacido en Barcelona en medio de la guerra. Eso era todo. En la casa de La Portuguesa nunca se hablaba ni de la guerra ni de España, o más bien, no se hablaba como se debía de ese país donde había algo que era nuestro ni de esa guerra que había hecho pedazos la vida de la familia. Joan y yo éramos mexicanos y punto, habíamos nacido ahí, en la plantación de café, nunca fuimos ni al colegio Madrid, ni al Luis Vives, ni al Orfeó Català, ni a ninguna de las instituciones que frecuentaban los hijos y los nietos de los republicanos. Tampoco teníamos relación ni con los gachupines, ni con los espanyoles, esos tataranietos de españoles, descendientes de varias generaciones de mexicanos, que siguen ceceando como si hubieran nacido en Madrid y acabaran de aterrizar por primera vez en la Nueva España. Los habitantes de La Portuguesa no eran muchos y además eran todos adultos, sus hijos habían emigrado a Puebla, a Monterrey o a la Ciudad de México y allá habían nacido sus nietos. Vivíamos una vida mexicana y sin embargo hablábamos en catalán y comíamos fuet, butifarra, mongetes y panellets, y los 15 de septiembre, el día de la independencia, permanecíamos encerrados en casa porque los mexicanos de Galatea y sus alrededores tenían la costumbre de celebrar esa fiesta moliendo a palos a los españoles. (Soler, 2004, 46-47)

Para Del Molino, la España rural, como ha demostrado después con el superventas *La España vacía* (2016), posee una gran importancia en su historia personal. En este fragmento reflexiona la manera en la que él, como periodista, recorrió los pueblos de su comunidad autónoma, para conectarlo con la idea de escritura como épica identitaria que, sin duda, está muy relacionada con la historia de su abuelo, que reconstruye en *Lo que a nadie importa*.

Mientras escribo esto me doy cuenta de que yo también hice como Buñuel y Sender y todos los escritores españoles que, antes de escribir lo que realmente querían escribir, se metieron a cronistas e intentaron retratar su país con ingenuidad y efectos especiales. Yo he recorrido todo Aragón trabajando y contando historias. No hay esquina que no conozca. La hemeroteca está llena de

reportajes dominicales en los que mi yo cronista pasea por tal o cual pueblo y charla con los compadres de tal o cual taberna. Y en todos ellos identifico la soberbia del antropólogo y la extrañeza del viajero ilustrado. (...)

Supongo que tiene que ver con la frustración colonial española y con envidias victorianas. En España no podían salir Conrads ni Kiplings. No había imperios ni gestas imperiales que narrar, así que nos inventamos nuestros propios indios y negros. Fuimos a buscarlos al campo, a las afueras de las ciudades, a la meseta y a los valles silenciosos de dialectos y lenguas intraducibles. Fuimos a buscarlos a los pueblos de nuestros padres, como si la peste a vinazo de sus tabernas no fuera nuestra propia peste. (Del Molino, 2014, 178-179)

Si hay una autonovela donde tanto la migración como la dispersión de la identidad es patente en cada generación narrada es *Orígenes*. Maalouf dedica muchas páginas a explicar, entre otros asuntos, cómo era la estructura social de su pueblo, qué sociedades y religiones coexistían en su región, cuál era el papel de su abuelo, cuál era la relación con el apellido (que solo se usaba para viajar), etcétera. La lucha entre el abuelo y el tío abuelo sobre si emigrar para prosperar o quedarse en el Líbano con la intención de contribuir al desarrollo de la región era en realidad una lucha identitaria, como reflexiona en este fragmento, que conecta también consigo mismo:

He leído esos párrafos una y otra vez... Me parece que oigo la voz de ese abuelo que no conocí nunca, la voz de los tiempos en que era joven y se preguntaba cómo no malograr la vida y si era sensato quedarse en la patria o si era honroso irse; en preguntas que iba a tener que hacerme yo tres cuartos de siglo después, pero en circunstancias muy diferentes... Aunque, ¿fueron de verdad tan diferentes? De esta tierra llevamos emigrando desde siempre por las mismas razones y con los mismos remordimientos, a los que damos vueltas durante una temporada mientras nos preparamos para enterrarlos. (Maalouf, 2004, 98)

Si la intención de Maalouf es desentrañar la identidad de sus familiares más emblemáticos y trazar una línea genealógica hasta él mismo, para ello resulta necesario contextualizar la historia política y geográfica del Líbano de su familia. Incluimos este fragmento que ejemplifica a la perfección el puzle identitario al que debe enfrentarse en su relato.

En la mente de mis abuelos, esas diversas filiaciones tenían cada cual su «casilla» propia: su Estado era «Turquía»; su lengua, el árabe; su provincia, Siria; y su patria, la Montaña libanesa. Y además tenían, por supuesto, diversas confesionalidades religiosas que no cabe duda de que influían en sus vidas en mayor grado que todo lo demás. Esas filiaciones no se vivían en armonía, como demuestran las numerosas matanzas de las que ya he hablado; pero había cierta fluidez tanto para los nombres cuanto para las fronteras que se perdió con el florecimiento de los nacionalismos.

Hace apenas cien años los cristianos del Líbano decían de buen grado que eran sirios, los sirios andaban mirando hacia La Meca para buscarse rey, los judíos de Tierra Santa se proclamaban palestinos... Y Botros, mi abuelo, se decía ciudadano



otomano. Aún no existía ninguno de los Estados del actual Oriente Próximo, ni siquiera se había inventado el nombre de esa comarca; solía decirse: *la Turquía de Asia*.

Desde aquellos tiempos, mucha gente ha muerto por patrias supuestamente eternas; y otra mucha morirá mañana. (Maalouf, 2004, 283)

La nacionalidad del abuelo, unida al hecho de haber sido un colaboracionista nazi, era un secreto que la madre de Carrère trata de ocultar, borrándolo también de su propia identidad para no enfrentarse a sus fantasmas. En *Una novela rusa*, el autor francés no solo lo saca a la luz, sino que lo conecta con su propia conformación identitaria, ya que siente que, de no hacerlo, la «muerte» metafórica de su madre se perpetuaría en él.

Ya está dicho. Una vez dicho no es gran cosa. Una tragedia, sí, pero una tragedia banal, que no me cuesta recordar en privado. El problema es que no es mi secreto, sino el de mi madre.

Adulta, la joven pobre de nombre impronunciable se convirtió, con el de su marido –Hélène Carrère d'Encausse–, en universitaria y luego en autora de bestsellers sobre la Rusia comunista, poscomunista e imperial. Fue elegida miembro de la Academia Francesa y en la actualidad es su secretaria perpetua. Esta integración excepcional en una sociedad en que su padre vivió y desapareció como un paria se construyó en el silencio y la negación, cuando no la mentira.

Este silencio y negación son literalmente vitales para ella. Romperlos es matarla, o por lo menos ella lo cree firmemente, y yo, por mi parte, me he convencido de que es, para los dos, indispensable hacerlo. Antes de que ella muera y antes de que yo haya alcanzado la edad del desaparecido...; de lo contrario, me temo que tendré que desaparecer como él. (Carrère, 2008, 54)

### 3) Orientación sexual

Las autonovelas familiares donde la orientación sexual se convierte en el secreto que se ha de desvelar a través de la escritura encontramos: *Mi padre y yo* (1991), *Fun Home. Una familia tragicómica* (2008) y, en menor medida por su carácter de segunda parte, *¿Eres mi madre?* (2012).

Ackerley dedica muchas páginas a hablar de su vida sexual y del descubrimiento de su orientación y se plantea la pertinencia de todo ese relato en primera persona. *Mi padre y yo* parece llegar a su clímax cuando el autor descubre y desvela la doble vida de su padre, que mantiene en secreto a dos familias a la vez. Sin embargo, no es lo único que descubre:

Mi padre era un hombre misterioso. Parte de su misterio se había revelado ya; pero ¿qué decir de esa otra parte del cuadro que seguía estando a oscuras, sus años de juventud y sus relaciones, tan extrañas según los chismorreos de Arthur

Needham, con el conde De Gallatin y, si bien se mira, también con el señor Ashmore, esos dos señores adinerados de treinta y tantos años y el guardia real de menos de veinte años, sin dinero y sin educación, con el que ambos se encapricharon con inmoderada pasión? ¿Acaso un hombre que era capaz de tanto no sería capaz de cualquier cosa? ¿Quién podría iluminarme acerca de todo eso? Era una historia muy vieja, pero había dos personas todavía vivas que podían echarme una mano, Arthur Stockley y tío Denton, el hermano menor de mi padre, que vivía en Sudáfrica. (Ackerley, 1991, 203-204)

Para Bechdel, la homosexualidad secreta de su padre también adquiere muchísima importancia en su propia formación, de la que solo es consciente cuando el padre muere. Su relato vital es, y solo puede ser, a través de la ocultación de la homosexualidad de su padre. Si su padre no lo hubiera ocultado, ella no existiría. Advertimos, no obstante, cómo la propia Bechdel obvia la existencia de la bisexualidad y el hecho de que esta pueda obligar a una persona a decantarse por la tendencia normativa y no explorar la homosexual para no enfrentarse a la censura social.

O quizá estoy intentando dar sentido a la sinrazón de mi pérdida personal vinculándola, aunque sea póstumamente, a una narración más coherente. / Una narración de injusticia, de vergüenza y miedo sexual, de la vida considerada prescindible. / Resulta tentador decir que, de hecho, esta es la historia de mi padre. / Existe cierto oportunismo emocional en reivindicarlo como una víctima trágica de la homofobia. Pero esa es una línea de pensamiento problemática. / Por una parte, me resulta muy difícil culparle. / Y, por otra, conduce a un callejón sin salida singularmente literal. Si mi padre hubiera «salido del armario» en su juventud, si no hubiera conocido a mi madre ni se hubiera casado con ella... / ¿...dónde estaría yo ahora? (Bechdel, 2008, 196-197)

#### **4) Violencia intrafamiliar (incesto, abusos, parricidios), muertes y suicidios**

En este apartado tan amplio se incluyen todos aquellos sucesos traumáticos ocurridos en la parte más privada de una familia y con implicación en uno o varios de sus miembros. La violencia intrafamiliar, que según nuestros ejemplos salvo uno, podría denominarse violencia machista, incluye situaciones de incesto, de abuso físico y psicológico o parricidios. También incluimos aquí aquellas muertes no violentas que puedan haber abierto la puerta (véase Ackerley) para un ajuste de cuentas con ese familiar. Y, por último, los suicidios. Hemos preferido incluir, por tanto, la temática de salud mental también dentro de este apartado.

Son muchas las autonovelas que comienzan con la muerte del padre o de la madre. O que,

como en el caso de Art Spiegelman, regresan a ella. Spiegelman repasa el suicidio de su madre para incluir en *Maus* el cómic que escribió en 1973 (*Prisionero en el planeta infierno*), porque atañe a la relación con su padre: años después de la publicación, Vladek lo descubre y se enfada con él por airear esas intimidades. En el propio libro, el lector puede inferir que ninguno de los dos protagonistas ha llevado a cabo aún una elaboración psicológica de esa muerte violenta.

La autonovelas que podemos mencionar en este sentido, obviando la muerte no violenta del padre o de la madre, que es común a muchísimas de ellas, son *La hija de la amante* (2010), *Camanchaca* (2011), *Canción de tumba* (2011), *Nada se opone a la noche* (2012), *La otra hija* (2014), *Duelo* (2017), *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) y *No contar todo* (2019).

Cuando Homes trata de conocer a su madre biológica y, a través de ella y de su historia personal, comprender su lugar en el mundo, reflexiona sobre lo que se mantuvo en secreto acerca de las relaciones familiares:

Me dice que nunca se llevó bien con su padrastro y que su madre era fría y cruel. Intuyo que en la historia hay algo más de lo que cuenta. Tengo la sensación de que en su casa ocurría algo relacionado con el padrastro, y que la madre lo sabía y se lo reprochaba a ella; lo cual también explicaría la animosidad entre madre e hija y por qué Ellen, siendo una adolescente, se vio empujada a los brazos de un hombre mucho mayor y casado. Nunca se lo pregunto directamente. (Homes, 2010, 37)

La infancia de la madre de De Vigan tampoco fue sencilla: la muerte de dos hermanos y la llegada de un hermano adoptivo en un ambiente complejo se explica por boca de una de las tías de la autora. En el siguiente fragmento, la autora reflexiona sobre cómo los niños absorben las estructuras psíquicas de manera implacable durante la infancia.

Detrás de la mitología, está la muerte de un niño y la llegada de otro: *una pieza de rompecabezas que se intenta encajar a la fuerza*, me dirá Violette durante su entrevista. En unas notas que Lucile escribió sobre su infancia, recuperadas en su casa en el fondo de una caja, encontré esta frase a propósito de la llegada de Jean-Marc: *De esta forma descubrí confusamente, a pesar de las explicaciones y los desmentidos, que éramos intercambiables. Después nunca puede convencerme de lo contrario, ni en las relaciones amorosas, ni en las amistosas.*

Detrás de la mitología, está la inmensa fatiga de Liane, su incapacidad para ocuparse de Justine después de la desaparición de Antonin, una forma de indistinción propia de las familias numerosas, los lazos de fidelidad, de rivalidad,

de complicidad que unen en secreto a los niños, sus promesas, sus fantasmas, esa circulación invisible entre ellos que escapa a los adultos. (De Vigan, 2012, posición 719 y ss.)

Monge describe cómo afectó a la familia la supuesta muerte de su abuelo, de tal manera que la abuela «casi se muere del coraje» (2019, 52): «no bastó con limpiarle las tripas a tu abuela, no, los doctores de la ciudad tuvieron que quitarle dos terceras partes del estómago» (2019, 53). El secreto de la falsa muerte del abuelo y su reaparición, que confirmaba el abandono y el engaño, implican una violencia incomprensible, que Monge disecciona de la siguiente manera:

¿Por qué fingió su muerte? ¿Por qué nos engañó de esta manera? ¿Por qué chingados nos hizo sufrir tanto? Y como entonces no era capaz de responder a estas preguntas, pasó lo único que podía haber pasado. Dentro de mí se dieron vuelta las palabras: ¿qué le hicimos? ¿Cómo fue que lo obligamos a hacer eso? (Monge, 2019, 53)

Para Ernaux, la muerte de su hermana funciona como un doble secreto: el primero tiene que ver con la ocultación de los padres hacia ella y, el segundo, con el silencio de ella hacia sus padres sobre las sospechas y, posteriormente, sobre la confirmación del hecho. Pero en el siguiente fragmento se va un paso más allá: la autora explica cómo, a pesar de que los padres ya sospechaban que ella lo sabía, en su familia siguió reinando el silencio, lo que causó una profunda marca psíquica en Ernaux.

En un cierto momento debieron de darse cuenta –cuándo, a partir de qué indicios, nunca lo sabré– que [sic] yo estaba enterada de tu existencia. Se hacía cada vez más tarde para romper el silencio, el secreto era demasiado viejo. Se había vuelto para ellos demasiado complicado desvelarlo. Me parece que yo lo sobrellevaba bien. Los niños viven mejor de lo que se piensa con los secretos, con lo que creen que no hay que decir. (Ernaux, 2014, 81)

### **5) Padres ausentes / conflictos personales sin resolver**

A pesar de la complejidad de la trama, de la estructura que siga el autor o la autora para desplegarla, a pesar también de la muerte o de los acontecimientos *narrativos* más relevantes de las autonovelas, existen, en alguno de ellos, una tendencia clara hacia la evocación de los padres y de la relación con ellos. Para ello, los autores toman como material narrativo aquellos conflictos que han sostenido o todavía sostienen con ellos, a pesar, a veces, de que ya hayan fallecido. No se trata solo de un secreto, aunque puede serlo, sino de un silencio

sostenido durante muchos años sobre asuntos que fueron motivo de riñas o que nunca se verbalizaron o discutieron apropiadamente. Se pueden encontrar ejemplos de este tipo de *La invención de la soledad* (1990), *Maus* (2007), *Tiempo de vida* (2010), *La hija de la amante* (2010), *Canción de tumba* (2011), *Nada se opone a la noche* (2012), *La mujer que huye* (2018), *No contar todo* (2019) y *El dolor de los demás* (2018).

El «recurso retórico» de Giralt Torrente, que no en vano reflexiona varias veces sobre la falta de potencialidad narrativa de la vida de su padre, era «saber en qué punto» la relación entre él y su padre fracasó. Es importante destacar que, cuando el autor de la autonovela familiar llega a confiarle al lector la intencionalidad de su texto, puede estar desviándose también de la verdadera intención. Aquí la honestidad del autor español resulta muy sintomática: lo hace en un fragmento metanarrativo, donde se produce también un pacto de veracidad, y con la vista puesta en el narratario: el lector, con el que muestra una complicidad ya construida a lo largo de las páginas anteriores, gracias a la que puede incluso desmontar su propio discurso sin verse deslegitimado literariamente.

Si esto fuera ficción, debería ya estar recogiendo velas.

¿He llegado a donde quería llegar?

Las razones por las que se empieza a escribir un libro no son necesariamente las mismas por las que perseveramos cuando está mediado, ni las mismas por las que lo acabamos. Al final uno sólo quiere llegar al final.

Ése es mi caso.

Sólo quiero llegar al final. El final del libro. El final de mi padre. El final de mi vida con él.

Saber en qué punto nos atascamos, eso dije al principio que quería.

Un recurso retórico. (Giralt Torrente, 2010, 155)

Para Homes, la relación con sus dos madres (la biológica y la adoptiva) es problemática. La autora estadounidense despliega con enorme coraje su propia psicología para tratar de hallar, en la historia familiar, la explicación a su conducta y a sus traumas y, al hacerlo, establece una reflexión devastadora sobre la categoría de «hija adoptada». Un ejemplo de esta manera de narrar la encontramos en el siguiente fragmento:

Está claro que han abierto la carta, es de suponer que la han leído. ¿Por qué? ¿No es correo privado? Me disgusta pero no digo nada. Creo que no tengo derecho. Es una de las complicaciones patológicas de la adopción: los adoptados en realidad no tienen derechos, su vida consiste en secundar los secretos, las necesidades y los deseos de los demás. (Homes, 2010, 29)

Los secretos familiares, cuando se basan en conflictos personales no solo sin resolver, sino sin pronunciar siquiera, se vuelven mitología: una historia que se repite y se proyecta en todas las escenas siguientes. Como muestran las autonovelas familiares, la historia que no pasa al consciente se vuelve síntoma: «Soy producto de ese mito y, en cierta forma, soy responsable de mantenerlo, de perpetuarlo, para que viva en mi familia y se prolongue la fantasía un poco absurda y desesperada que es la nuestra» (De Vigan, 2012, posición 1574 y ss.). Para la autora, la primera muerte traumática (la del hermano pequeño de su madre) inaugura el trauma de su madre; y sus consecuencias llegan hasta ella. Desvelar por qué esa muerte consiguió desintegrar la estructura materna es una tarea que se arroga De Vigan a fin de darle sentido.

Había escrito sobre la muerte de Antonin, considerada, en la mitología familiar, el drama inaugural (habría otros). Para hacerlo había tenido que elegir, entre las versiones que me habían dado, la que me parecía más verosímil, y en todo caso la más cercana a la que me contaba Liane, mi abuela (...). (De Vigan, 2012, posición 335)

Cuando el silencio se enquistaba entre padre e hija, las manifestaciones de una de las partes encierran significados que la otra puede desmontar. En el caso de Debray, si la relación con su padre ya era compleja, que su padre la colocara como narrataria de uno de sus libros solo añade más distancia. Lo público no suple lo privado: el secreto se puede mantener aunque esté impreso en un libro de gran tirada.

Tardé en leer aquel libro; y me costó aún más comprenderlo. (...) Habla de sí mismo a través de mí: era su pretexto para quitarse la máscara. Yo, que había sido testigo de sus momentos depresivos y de sus fragilidades a la edad en que nos gustaría poder contar con un superhéroe en casa. No fingía; era falible.

El silencio vino después de lo escrito: nunca hablaremos de ese libro, ni de sus otras confesiones íntimas. El mutismo como contrato tácito compartido, como muralla para el pudor y la decencia. (Debray, 2018, 215)

#### g) **Fotografías / documentos**

En el Anexo V hemos incluido algunos ejemplos de las fotografías que forman parte de la narrativa de las autonovelas familiares. Con respecto a los documentos, nos los encontramos en formas distintas: o bien en el mismo formato que las fotografías (es decir, digitalizados por escáner) o bien transcritos en la misma tipografía (o distinta, a veces en cursiva) que el resto

de la narración. Por ejemplo, Philip Roth reproduce en *Patrimonio* (2003) una carta de su padre a su hermano Sandy y la carta que le manda al director ejecutivo de la empresa para la que trabajó su padre toda su vida, mientras que Lolita Bosch en *La familia de mi padre* escanea dibujos (Bosch, 2008, 147), sus propias notas manuscritas (2008, 140) o la esquila de su bisabuelo (2008, 127), pero de manera que estos documentos «reales» forman parte del texto al mismo nivel que las palabras. Hay ocasiones en las que, cuando una carta o un texto manuscrito es ilegible, como luego veremos en *Mi abuelo y el dictador* (2017), el autor también reproduce esa «ilegibilidad», a modo de borradura.

Algo parecido, aunque no equiparable a nivel paratextual, es lo que ocurre con las fotografías. Existen múltiples ejemplos de cómo los autores describen una fotografía o varias, que no incluyen. Algunos de ellos ya los hemos visto anteriormente (Timm, 2007, 13 o Ernaux, 2014, 67). Otros, como A. M. Homes, reproducen fotografías reales y al mismo tiempo describen otras y transcriben documentos, como por ejemplo la citación judicial (en Homes, 2010, 116-117) o la demanda de divorcio (de las páginas 157 y siguientes), que en la edición de Anagrama cambian a una tipografía Courier más típica de las máquinas de escribir.<sup>41</sup> Sobre el valor de las fotografías como rastro familiar también se reflexiona:

Y luego Ellen está en un sofá junto a su madre: adolescente, regordeta y espantosamente incómoda. Las imágenes son momentos congelados de la relación familiar, son documentos sacados para servir de prueba y recuerdo cuando ya no queda nadie que pueda contar la historia. (Homes, 2010, 114)

La fotografía de la portada, que vuelve a repetirse en las primeras páginas (véase Anexo V), es el centro sobre el que pivota la narración de Aguilar Camín en *Adiós a los padres* (2015), no solo porque sobre ella recae el origen de la investigación, sino porque, paradójicamente, es la prueba del desconocimiento del hijo sobre sus padres:

La mejor de sus fotos los recuerda en esas playas, es la foto que inicia mi averiguación sobre ellos, la que me hace pensar por primera vez lo entrañables y a la vez lo desconocidos que son para mí. Hay una paradoja en el hecho de que los padres puedan ser a la vez los seres más próximos y los más enigmáticos, cubiertos como están por el velo de su centralidad inalcanzable. No podemos penetrar en ellos, son nuestros dioses cotidianos, gigantescos en la primera edad, rutinarios en la intermedia, nuevamente esenciales al final de la vida. (Aguilar Camín, 2015, 45)

41 Entendemos aquí que existe una parte atribuible a la edición, que puede venir o no marcada por las indicaciones de los autores, aunque no podemos comprobarlo.

Lo importante de las fotografías, como apuntaba Hirsch al estudiar la posmemoria, es que ayudan a construir la identidad, porque son documentos estables (son retratos de personas reales tomados en una fecha y un lugar determinados) que revelan una historia. En las autonovelas, las fotografías también ayudan a reconstruir la identidad, ya sea porque los autores las encuentran durante la investigación y extraen de ellas información esencial o porque forman parte de la trama al mismo nivel que el texto: vuelven a ellas para reflexionar sobre lo que cuentan y sobre lo que callan. Del mismo modo que la narrativa escrita, las fotografías contienen un encuadre determinado, son solo una parte de la historia, pero dejan siempre unas huellas con las que desenterrar significados identitarios. Que los autores decidan incluir fotografías no responde a un interés estético que persiga ilustrar su historia, sino que cumplen, al mismo nivel que la escritura, con una función de almacenaje y de reelaboración.

#### h) **Cuerpo / Lenguaje / Temas propios**

En muchas de las autonovelas familiares analizadas se aprecia un predominio de dos temas que venimos vinculando desde el marco teórico. Por una parte, la importancia del cuerpo: el cuerpo como espacio de batalla, como decadencia, como organismo, como muerte, como humanidad, el cuerpo como herencia y como herramienta de investigación y de escritura, desde la transmisión oral, el desplazamiento, la acción y la redacción como actos corporales. Por la otra, la significación del lenguaje: el idioma materno como origen, el lenguaje como herencia paterno-filial, las expresiones propias y los apelativos cariñosos, el léxico familiar, el idioma como patria y como epicentro y el lenguaje como documento, como almacenaje, como discurso, como terapia y como experimento.

Para retener la imagen del progenitor muerto, la descripción minuciosa del cuerpo y sus movimientos, amén de otras características como hábitos u objetos personales, resulta prácticamente inevitable en cualquier autonovela familiar que hable del duelo:

El tamaño de sus manos y sus callos. / Su forma de comer la película que se formaba en la superficie del chocolate caliente. / Té con limón. / Las gafas negras, de concha, que aparecían en cualquier rincón de la casa: en la cocina, encima de la mesa, a un lado de la bañera; siempre abiertas, tiradas por ahí como una especie de animal extraño y sin clasificar. / Verlo jugar al tenis. / La forma en que a veces se le doblaban las rodillas al caminar. / Su cara. / Su parecido con Abraham Lincoln y cómo la gente siempre reparaba en ello. / Su valentía ante los perros. /



Su rostro. Otra vez su rostro. (Auster, 1990, 15)

En el caso de Roth, el pene como órgano corporal es también el símbolo ancestral de la masculinidad heredada. El cuerpo en toda su extensión *es* su padre, que pronto fallecerá, y el miembro se convierte aquí en génesis y en final: no hay impudicia en comparar el suyo y el de su padre, el falo es algo concreto sobre lo que mantener la atención, para «recrear» a quien lo «creó», en toda la extensión del término:

Le miré el pene. No creo que se lo hubiera vuelto a ver desde que era pequeño, y en aquella época me parecía enorme. Era correcto: grueso y robusto, la única parte de su cuerpo en que no se revelaba la vejez. Parecía en buen estado de funcionamiento. Más gordo que el mío, observé. «Mejor para él», pensé. «Si ha servido para proporcionarles placer, a mi madre y a él, tanto mejor». Me quedé mirándolo atentamente, como si hubiera sido la primera vez, esperando que se me presentasen los pensamientos. Pero no hubo ninguno más, excepto la recomendación que me hice de fijarlo en la memoria cuando él estuviera muerto. Quizá pudiera evitarse, así, que con el paso de los años mi padre se trocase en algo atenuado y etéreo. «Tengo que recordar con precisión», me dije. «Tengo que recordarlo todo con precisión, para poder recrear en mi mente el padre que me creó, cuando él ya no esté». *No hay que olvidar nada.* (Roth, 2003, 176)

Para Uwe Timm, lo único que quedó de su hermano caído en Ucrania fueron unos exiguos efectos personales, que se mantienen intactos, no se tiran ni se utilizan, lo que los convierte en símbolo del duelo no superado del propio hijo, cuyo cuerpo no fue recuperado ni las condiciones en las que murió, esclarecidas. Además de la poderosa imagen de la pasta de dientes, el siguiente fragmento destaca por la descripción de «lo único que queda de su cuerpo». Encontrar cabellos, pestañas, olores, etcétera, de una persona fallecida abre una brecha, una no-muerte, un espacio donde una pequeña porción del cuerpo todavía perdura, todavía es tangible.

Lo que hace aún más inexplicable la pervivencia del diario es que fuera una instancia oficial de las SS quien se lo mandara a mi madre, seguramente en un acto burocrático reflejo: una pequeña caja de cartón con cartas, la condecoración, algunas fotos, un tubo de dentífrico y un peine. En el peine hay lo único que queda de su cuerpo, algunos cabellos rubios. Con el tiempo, la pasta de dientes se ha petrificado en el tubo. (Timm, 2007, 169)

Si el autor vive y narra las últimas etapas de la vida de su familiar, el cuerpo de este se convierte ya en un organismo que falla y se deteriora, y el organismo, en un símbolo: todo lo que pueda ser descrito o narrado será escrito como señal de esa existencia —(...) recuerdo la

gota de sangre que me cayó en uno de los zapatos mientras le curaba una herida. Los llevo puestos ahora, aún es visible el cerco rojizo (Giralt Torrente, 2010, 185)—, mientras que las representaciones del cuerpo (análisis, pruebas médicas, informes, escáneres, radiografías) funcionan como lenguaje mellizo al de la autonovela familiar: nacen del mismo cuerpo, pero se desarrollan desde lugares distintos y se entremezclan. La «fotografía» del cerebro del padre, en Roth, es el hallazgo de un lugar y un símbolo (un tótem) concretos donde ubicar sus evocaciones y hacia donde dirigir su dolor:

Estar a solas también me permitía experimentar a fondo mis sentimientos, sin tener que parapetarme tras una apariencia de virilidad, de madurez o de filosofía. Así, cuando me apetecía llorar, lloraba, y nunca me vinieron más ganas de hacerlo que en el momento de extraer del sobre las imágenes del cerebro de mi padre; y no porque supiera identificar fácilmente el tumor que lo invadía, sino sencillamente porque era su cerebro, el cerebro de mi padre, el que lo llevaba a pensar del modo franco y abierto en que pensaba, a hablar con la energía que hablaba, a tomar las decisiones del modo impulsivo en que las tomaba. (Roth, 2003, 15-16)

En *Patrimonio* (2003) hallamos uno de los exponentes más ricos sobre temática corporal y, además, la profundidad con la que se registra el declive del organismo, de manera cruda y poética a la vez, la vuelta al cuerpo del padre a través de los cuidados previos a la muerte responde a un acercamiento, tanto simbólico como físico, del que Roth da cuenta en varias ocasiones:

Al coger la dentadura, con su saliva pegajosa y todo, y metérmela en el bolsillo, acababa de franquear, sin darme cuenta, la fosa del alejamiento físico que, de un modo no enteramente contrario a la naturaleza, se había abierto entre nosotros en cuanto yo dejé de ser un muchacho. (Roth, 2003, 152)

Ese espacio que «franquea» acaba desembocando en una de las escenas más poderosas que nos hayamos encontrado en las autonovelas familiares: el momento en el que el padre de Roth, después de varios días sin poder defecar por culpa de la anestesia y la estancia en el hospital, acaba manchando todo el baño de casa de su hijo e intentando limpiar el desastre sin decir nada. Cuando Roth se lo encuentra, trata a su padre con cariño, comprendiendo su vergüenza, lo ducha y lo conduce a la cama, mientras este le pide que no diga nada al resto de la familia. El hijo cuida al padre en un acto invertido: le limpia «la mierda» como haría un padre con su bebé y, después de romper esa barrera corporal y escatológica, que Roth determina como tabú, hay más vida y hay posibilidad de palabras que describan y de afecto

que redima.

Me hacía sentirme muy a disgusto que hubiera tenido que luchar con tanto heroísmo y tan poca fortuna por lavarse antes de que yo subiera al cuarto de baño; también comprendía su vergüenza, el bochorno que había tenido que sentir; y, no obstante, ahora que todo había terminado, viéndolo tan profundamente dormido, pensé que no habría podido pedir más para mí antes de su muerte: esto también estaba bien y era lo que tenía que ser. Uno limpia la mierda de su padre porque no hay más remedio que limpiarla, pero después de haberla limpiado, todo lo que hay que sentir se siente como jamás antes se había sentido. Tampoco era la primera ocasión en que comprendía esto: una vez puesto a un lado el asco e ignorada la náusea, una vez se arroja uno más allá de las fobias, fortificadas como tabúes, queda muchísima vida por apreciar. (Roth, 2003, 174)

Tampoco hay pudor en el relato de Sergio del Molino sobre la muerte de su abuelo. En *Lo que a nadie le importa* (2014) relata cómo se produce la conciencia de la muerte, a la que llama «una noche de cuerpos», y cómo el abuelo, sabiendo ya el desenlace, comprueba pacientemente que su cuerpo no le está engañando.

Él suspiró, me soltó el brazo e hizo el gesto de ya basta, más rotundo que las otras veces. Mi abuelo sabía que aquella noche era una noche de cuerpos, que aquellas horas no nos pertenecían, que no cabían ya más conversación ni más lamentos ni más ánimos falsos. Dejemos hacer a los cuerpos. Por eso insistía en que colocase el pene en la embocadura de la botella cada media hora, para recordármelo y recordárselo. No fuera que el cuerpo, tan voluble, se hubiera arrepentido de su propia muerte y a los riñones les diera por curarse. Cada media hora comprobaba que seguía muriéndose, que la espera no le aburría en vano, que podía seguir tumbado en paz. (Del Molino, 2014, 226)

Cuando Jordi Soler relata la huida de su abuelo y de su tío abuelo, que estaba herido, para exiliarse en Francia, relata un detalle lleno de simbología: la carga y el miedo que siente Arcadi al movilizar a un grupo que está en peligro de caer en manos franquistas se proyecta en la herida «putrefacta» de su hermano. Dos fuerzas instintivas de supervivencia conviven en el protagonista: salvarse a sí mismo pero salvar *la carne*, es decir, a su propio hermano.

Arcadi se sentía atravesado por sensaciones intensas y contradictorias, quería ser solidario con Oriol y hacerse responsable de él hasta que estuvieran fuera de peligro, pero por otra parte lo percibía como un lastre y esa herida putrefacta que le manchaba los pantalones le provocaba un asco indecible, le repugnaba y en el acto sentía un aguijonazo de culpabilidad que lo mandaba de vuelta a sentir solidaridad con él y con su herida putrefacta que era a fin de cuentas carne de su carne. (Soler, 2004, 27)

Las situaciones extremas como los estertores de una madre a punto de morir provocan reacciones corporales incontrolables, que pueden interpretarse desde el lado más animal del ser humano y reinterpretarse como una huida o una comunión:

Mientras mi madre convulsionaba, a mí me entró un ataque de risa nerviosa que me hizo doblarme por la mitad. Tal vez mi inconsciente quería que mi cuerpo se moviera como el suyo, que perdiéramos a la vez el control. Creo que mi hermana Inés lo comprendió. Mi tía abuela me miraba desconcertada. La conciencia de mi madre desaparecía y la mía se quería escapar. (Ybarra, 2015, 132)

El propio cuerpo, como en *El velo negro* (2003) de Rick Moody, puede ser el espacio de batalla de la historia familiar. En el caso de este relato, se produce a través del rostro (símbolo de la vergüenza) y del abuso de drogas y las posteriores crisis psiquiátricas (materialización del trauma familiar).

Un día le dije a un amigo junto a la enorme escultura de Astor Place, en el Greenwich Village: *¿Nunca te has sentido como si la historia de tu familia estuviera escrita en tu cuerpo?* Se quedó perplejo. No tenía ni idea de lo que le estaba hablando. O durante un almuerzo con compañeros de trabajo en el que apenas había abierto la boca mientras ellos habían estado charlando durante los últimos veinte minutos y alguien de la mesa me preguntó qué me pasaba y yo le respondí: *Bueno, últimamente no consigo ser feliz...* (Moody, 2003, 160)

La conexión o la comunicación entre el cuerpo del autor y el de sus familiares remite al mito familiar, tanto en Moody como en el siguiente ejemplo, de Emiliano Monge. En este caso la huida es el proceso atávico del que, precisamente, huye, y la profecía autocumplida proviene del cuerpo mismo, aunque nadie sea capaz de definirlo con precisión.

No le duele, por supuesto, que su abuelo se haya hecho el muerto ni aún menos que haya sido eso un secreto hasta ese día, como tampoco le duele aquello que debió haberle dolido a Carlos Monge Sánchez cuando todo eso pasara. Aunque Emiliano no lo tiene claro todavía, lo que le está ahora doliendo, lo que lo lleva pues a levantarse de su cama y a dar vueltas por su cuarto, presa de esa sensación que años después sentirá únicamente aspirando cocaína, es intuir, aunque lo intuya en un lugar del cuerpo que no sabe aún hablarle, que su padre hará lo mismo. (Monge, 2019, 89)

El cuerpo también posee su propio lenguaje y en él se reconoce o *se desconoce* a la persona narrada. La imposibilidad de utilizar el lenguaje para describir esos detalles que ya no forman parte de lo conocido establece una borradura en el texto: el hueco que deja la ausencia de lenguaje lo sustituye la enunciación de ese hueco.

Es impresionante que el rostro de una persona amada, el rostro de alguien con quien hemos vivido, a quien creemos conocer, tal vez el único rostro que seríamos capaces de describir, que hemos mirado durante años, desde una distancia mínima –es bello y en cierto modo terrible saber que incluso ese rostro puede liberar de pronto, imprevistamente, gestos nuevos. Gestos que nunca antes habíamos visto. Gestos que acaso nunca volveremos a ver. (Zambra, 2011, 61)

Por otra parte, cuando hablábamos de la metaliteratura y los verbos de presente, comentábamos cómo esas acciones en primera persona están íntimamente relacionadas con la puesta en circulación del cuerpo que explora, que indaga y que escribe. En el siguiente fragmento, la autora está buscando a su madre biológica y se percibe cómo narra, a través de frases cortas, los pasos que debe dar para encontrarse con alguien que sigue representando la otredad que hay también en sí misma.

Me da la dirección. Vuelvo a subir al coche. Es cerca, muy cerca. ¿De verdad vive tan cerca? ¿Ha vivido allí siempre? ¿Me habré cruzado con ella sin saberlo en alguna parte, en una galería comercial o un restaurante? Rodeo la casa. Parece vacía. Aparco, llamo a la puerta de un vecino; hago preguntas, hablo con extraños. ¿Qué es un extraño? ¿Quién es un extraño? Bien podría ser mi madre. (Homes, 2010, 28)

Lo que busca Sergio del Molino no es una persona, sino un lugar: el sitio donde luchó su abuelo en la guerra civil. En esas frases en subjuntivo, que sin embargo recuerdan a las del fragmento anterior, se reconoce de nuevo el presente: «estoy aquí» como recreación de otro cuerpo que repasa el anterior, el antepasado, que lo evoca en la batalla y en la «cicatriz».

Me hubiera gustado mucho más perderme en los caminos en busca del Merengue. Equivocarme de cerro, volver sobre mis pasos y atascar el coche en un lodazal. O, por lo menos, que la indicación fuera una simple marca oxidada en la carretera. Adivinar entre las hendiduras lo que fueron las trincheras. Contemplar el olvido como si fuese el humo de un Ideales en torno a mi abuelo silente. Cualquier cosa antes que esa recreación de parque temático guerracivilista. Pero estoy aquí, en el museo de lo que un día fue una batalla, y trato de sentir lo que sentía José Molina el 22 de mayo de 1938, la fecha su primera cicatriz. (Del Molino, 2014, 56-57)

El acto de escritura también es un acto corporal, algo elaborado «a mano», como dice Bosch, lo que remite al carácter artesano del texto. Escribir sobre su familiar es un acto que comienza y que acaba, del que se entra (corporalmente) y se sale (corporalmente) y que da como resultado, tanto el manuscrito como el ejemplar publicado, un objeto tangible, material,

que es y no es el padre, que es palabra pero es acto, que es dicción pero es materia.

Como si todo se hubiese parado. Como si estuviera escrito. Como si yo, finalmente, hubiera hecho este libro a mano.

Al principio con cautela, con miedo. Y ahora lenta, muy lentamente saliendo para siempre de él. Como si no me atreviera a estar otra vez fuera de aquí y tratara de quedarme en este limbo que atraviesan los aviones. (Bosch, 2008, 262)

El acto del habla, que representa el acto en el simultáneo decir, está condensado en la escritura familiar. Que la subjetividad del autor esté tan pegada al texto propicia reflexiones que se extienden hacia la determinación de la propia labor literaria, a los tópicos predilectos, a la forma y a los tiempos en los que se escribe.

La memoria del cuerpo acaba pasando factura y no desaparece jamás. Está detrás de los gestos, de la manera de moverse, de sentarse, de mirar a los demás, incluso en la forma de pensar el mundo. En cierto modo, ese trauma corporal, esa envidia del cuerpo sano, fuerte y atractivo, permea todo lo que escribo. (Hernández, 2018, 153)

Resulta sintomático como, en casi todos los textos familiares analizados, aparece en mayor o menor medida la referencia al léxico familiar, es decir, a las palabras usadas en el entorno doméstico y cuyo significado solo se halla bajo los parámetros compartidos únicamente entre los miembros de la familia.

—¡*Schmoulz*, doña Costura!

Lucile sonrió, le gustaban las palabras nuevas. Ésta tuvo un éxito rotundo entre los hermanos y pasó inmediatamente a la posteridad. (Todavía hoy, *schmoulz* significa para todos los descendientes de Liane y Georges y, por capilaridad, para muchos de sus amigos toda partícula alimenticia más o menos masticada que permanece adherida en la comisura de los labios o en la barbilla). (De Vigan, 2012, posición 682 y ss.)

Ese lenguaje puede perpetuarse en el tiempo, de manera que adquiere la dimensión de herencia: lo hacen los sustantivos de uso privado, pero también los términos que definen y delimitan la *novela familiar*, términos de uso extendido que, aplicados al contexto determinado de una familia, se refieren a las circunstancias concretas de sus conflictos personales e interpersonales.

¿Qué pasó, por culpa de qué desorden, de qué veneno silencioso? ¿La muerte de los niños basta para explicar la falla, las fallas? Porque los años que siguen no

pueden contarse sin las palabras drama, alcohol, locura, suicidio, que forman parte de nuestro léxico familiar al mismo nivel que las palabras fiesta, spagat y esquí náutico. (De Vigan, 2012, posición 1579 y ss.)

El lenguaje del protagonista y el del autor pueden, sin embargo, ser disruptivos en ciertos puntos centrales de la historia o de la *novela familiar*. La manera en la que se nombran las cosas resulta una decisión política, sea o no fruto de una reflexión: en España se tiende a no nombrar los campos de concentración como tal, algo que se empeña en señalar Sergio del Molino, «para hacernos creer que lo de la guerra y lo de Franco no fueron cosas tan monstruosas» (2014, 91) porque «Auschwitz da miedo», «[s]in embargo, no hay nada aterrador en Aranda de Duero, ni en Orduña, ni en Albatera» (2014, 91).

Una de las poquísimas veces que le arañé un relato de la guerra, dijo que pasó un tiempo vigilando campos de concentración en 1939. No los llamó así, campos de concentración. Así los llamo yo, que he leído a Primo Levi y siento la resonancia moral de ese sustantivo técnico de cuatro sílabas. Él los llamaba campos de prisioneros. O campos de trabajo. No lo recuerdo, pero no decía campos de concentración. Nadie decía campos de concentración. (Del Molino, 2014, 91)

En otro sentido, el lenguaje también puede ser un trasunto de la casa (familiar), de un lugar habitable, de la patria misma. Observamos cómo, para Barbeau-Lavalette, que mantiene con su abuela, protagonista y narrataria del libro, un conflicto abierto y un rencor heredado desde la madre, la preservación del lenguaje está asociada a un lugar. Nótese el «tú, que tanto amas las palabras», escrito por la nieta guionista y escritora, que, sin embargo, no se dispone a sí misma en el texto.

Montreal tiene algo de ti. Primero, quizá, la lengua. Tú, que tanto amas las palabras, te sientes como en tu casa.

Ahí, al contrario que en tu orilla de río, la lengua es un objeto de enaltecimiento y alabanzas de todo tipo. Se la celebra en congresos, se fundan asociaciones para defenderla, conservarla, depurarla.

Tu padre estaría orgulloso de verte en esa tierra donde la lengua se considera un tesoro. (Barbeau-Lavalette, 2018, 83)

Los lugares pueden decirse a sí mismos, como reflexiona Aguilar Camín al rememorar las palabras que son para él *maternas*. El pueblo de sus vacaciones familiares es signo de la historia que les precede, del mismo modo que ocurre con su propio relato.

De un tiempo para acá recuerdo muchas palabras saliendo de la boca de mi madre. Del lado guatemalteco, río de por medio, junto a la bacadilla de Fallabón hay otro pueblo llamado Plancha de Piedra. Su dureza fonética retrata la dureza local.

Muchas cosas dicen su origen en su nombre y así Fallabón, palabra misteriosa nacida del misterioso incendio que en 1950 consume la madera acumulada en la bacadilla. Es un incendio espectacular que los americanos dueños del campamento describen épicamente como un fuego en auge, un *fire boom*. El creole beliceño convierte esa pirotecnia en *fayabum* y el oído guatemalteco lo resuelve en Fallabón, como se llama sin etimologías el sitio para el verano de 1953 en que Héctor y Emma nos llevan a sus cuatro hijos a pasar ahí las vacaciones. (Aguilar Camín, 2015, 66)

Otros lugares no se dicen a sí mismos, sino que requieren una explicación más extensa, porque los sustantivos comunes han acabado sustituyendo en el relato a los topónimos. Amin Maalouf da cuenta de que identitariamente el nombre del pueblo es problemático, así como lo es el uso del apellido, y que depende de la configuración sociogeográfica de los distintos pueblos que conviven en la misma región. La escisión de la identidad, sugiere el texto, parte entonces desde el lugar de origen.

Un paréntesis antes de avanzar más en el relato: para intentar explicar por qué nuestro desde el principio esta extraña tendencia a decir «mi pueblo», sin nombrarlo, «mi familia», sin nombrarla, y también «la comarca», «la Antigua Comarca», «la Montaña», sin dar más detalles... No debería verse en esto gusto alguno por la vaguedad poética, sino más bien el indicio de una vaguedad referida a la identidad, por decirlo de alguna forma, y de una manera –poco loable, lo admito– de salvar una dificultad. En lo tocante a mi familia y a mi país, tendré que hablar de ellos más adelante y por separado; en lo tocante a mi pueblo, ya es tiempo de que diga algo de él.

Ya de niño, cuando me preguntaban por mi lugar de origen, me quedaba cortado unos momentos. Es que mi pueblo es varios pueblos. (...) (Maalouf, 2004, 64)

El relato familiar, sobre todo si está asociado a desplazamientos, migraciones o cambios forzosos de residencia, es un lugar adecuado para reflexionar sobre la lengua o las lenguas maternas. El sentido de pertenencia está asociado, en Laurence Debray, a una de sus lenguas, cuya literatura define como «patria tangible»:

Más tarde comprendí que más que un país habitaba una lengua.<sup>42</sup> Solo me gusta leer y escribir en francés; el español y el inglés siempre serán para mí lenguas utilitarias y funcionales. Tengo una patria literaria que me sirve de patria tangible. Es muy práctica, la puedes llevar a cualquier sitio. Y su fuerza simbólica es inagotable. Puedo sentirme en casa en todas partes –excepto en Bolivia– llevándome libros de Folio y Pléiade: una patria portátil. (Debray, 2018, 220)

Como el idioma y el país del que procede forman parte del tabú familiar, reencontrarse con

42 El comienzo de *La familia de mi padre* de Lolita Bosch dice: «Yo no nací en un lugar sino en una historia» (2008, 13), mientras que Fallarás cuenta en un momento de la historia: «Me llamo y vivo en un tiempo y un país levantados sobre el silencio. Además, tengo mi herida» (2018, 161).



ellos representa la posibilidad de poner palabras a aquello que se quiere narrar. Si la vergüenza materna es el ruso, como sucede en Emmanuel Carrère, hablarlo de nuevo (y aprenderlo) constituye una superación del tabú y la puerta de entrada a reelaborar como hijo la ignominia del abuelo.

Estudié ruso en el instituto, y era un alumno pésimo, y durante veinte años no quise volver a pensar en ello. El ruso y Rusia eran el territorio de mi madre y yo prefería no frecuentarlo. Pero al cabo de unos años me convencí de que aprender o reaprender ruso sería la clave de un cambio decisivo. Que, hablando o volviendo a hablar ruso, me liberaría de la vergüenza que me estrangula la voz y podría por fin hablar en primera persona. (Carrère, 2008, 55)

Cuando la lengua materna hace desarrollar un complejo frente a la dominante, la identificación acaba siendo mucho más local y la literatura que se produce con ella, como lamenta Kirmen Uribe, carece de referencia universal. Sin embargo, el autor vizcaíno acaba reivindicando la leyenda «fundacional» que proviene, precisamente, de la transmisión oral, tan importante para las autonovelas familiares.

Los vascos siempre hemos pensado que la nuestra es una tradición literaria menor. Y es verdad, si comenzamos por contar el número de libros publicados en euskera, que no son demasiados. Nuestra literatura apenas ha ejercido influencia en otras literaturas, y no hemos creado una obra capaz de convertirse en referente universal, a pesar de gozar de una rica y antiquísima tradición oral.

Entre nuestras carencias, a menudo se ha mencionado que no existe un gran poema épico, similar en calidad y extensión a los grandes *Mío Cid* o *La Chanson de Roland*. Y no se trata de una inquietud contemporánea, ya en el siglo XIX les preocupaban las mismas cuestiones. Por eso mismo, un tal Garay de Monglave difundió a los cuatro vientos que había hallado un poema épico largo. El poema era *El cantar de Altabizkar*. No reveló, claro, que el poema se lo había inventado él, 1833, en París. Lo escribió en francés y luego pidió a un estudiante de Bayona que lo tradujera al euskera.

No tenemos poemas épicos, es cierto. En nuestra literatura no se cantan las andanzas de un héroe militar. Por el contrario, recogemos la historia de un hombre sabio, que para saber aún más vendió su alma al diablo. Así es recordado el escritor Pedro Aguerre Axular, en la tradición popular, en las leyendas orales. Nuestro clásico más importante. (Uribe, 2009, 194-195)

En algunos fragmentos la acción corporal se confunde con el lenguaje, tanto al escribir como al interactuar con un texto. Cuando Sergio del Molino se encuentra con el subrayado que ha dejado su madre en uno de los libros de su biblioteca escribe sobre lo que dice de ella aquella marca. El libro se convierte en carne, en papel que no se ha rasgado a pesar de la violencia. Porque el subrayado, como dice Fabio Morábito en *El idioma materno*, es «un sustituto de la escritura misma» (2014, 22) y el subrayador «se vuelve un segundo autor del libro» (2014,

81). De hecho, para el autor italomexicano, quienes no subrayan, cuando llegan a viejos, «no saben quiénes son y buscan en vano en los libros leídos una marca cualquiera hecha de pasada, al descuido, para intuir algo de lo que eran, algo de lo que han sido» (2014, 100), como si el subrayado, efectivamente, fuera la segunda biblioteca: la personal, la que traza una trayectoria, la que nos identifica.

Subrayar con saña una frase de un libro en la que aparece la palabra «madre» no es inocuo. El subrayado es una forma de gemido, una penetración de la literatura en la carne, el momento precioso y rarísimo en que comulgas con el autor. Ese subrayado era una conexión y, a la vez, una frontera. Aquella línea contenía más literatura que toda la trilogía de Barea, y que mi madre no recordase su significado o no quisiera acordarse de él sólo le daba más intensidad. Era sorprendente que un papel tan fino no se hubiera desgarrado ante aquel énfasis. Desde entonces, siento un pudor insoportable cuando un amigo me deja un libro y tropiezo con sus subrayados y sus notas al margen. (Del Molino, 2014, 164-165)

Cuando se pretende con la literatura desnudar la propia vida, el lenguaje acaba siendo una medialidad de la medialidad que sostiene los acontecimientos. Los acontecimientos se vuelven imagen o son solo ya la memoria que se tiene de ellos y su sombra es la proyección que nos llega: «Ya lo dije: en retrospectiva, los acontecimientos se vuelven transparentes, tanto que se acercan a la historia. Y es que ésta, la historia, no es más que la sombra del lenguaje, cuyo cuerpo es siempre una imagen» (Monge, 2019, 274). Por eso, a pesar de la proximidad y la ferocidad del cuerpo, la construcción de la identidad en el texto solo puede darse desactivando la trampa, devolviéndole al narratorio (o al lector, si coinciden) una imagen honesta cuya sombra sea nítida, extendiendo en la palma de la mano la máscara que cubre el rostro.

## 2.8. Mapa mundial

Hemos establecido que la literatura familiar es un fenómeno que se puede rastrear, al menos, en cuatro continentes. No obstante, la proporción de ejemplos en Europa/América frente a los del resto del mundo es muy reseñable. Este trabajo tampoco pretende analizar el fenómeno de manera objetiva a nivel mundial, ya que entendemos que esa tarea está condicionada por el lugar desde el que se lleva a cabo la investigación, tanto de manera editorial (amén de periodística y comercial) como académica. Sin embargo, lo que sí se puede tratar de entender es, precisamente, qué se lee desde España como literatura familiar, de qué libros disponen los lectores que viven en este país y, por tanto, cuáles son sus literaturas más consumidas y las

historias familiares que se permean como referentes en la sociedad.

De los libros incluidos en este análisis, 69 provienen de Europa (34 de ellos de España); de América del Norte (Estados Unidos y Canadá),<sup>43</sup> 18; de Latinoamérica proceden 22 publicaciones; en Asia (donde incluimos Turquía e Israel), hay tres ejemplos; y en Oceanía (Australia), uno. La ausencia de autores o literaturas africanas no se circunscribe únicamente a este ámbito; existe una falta de referentes que solo puede ser suplida desde la voluntad de búsqueda del propio lector. En ese sentido, existen algunos autores africanos más asentados en las librerías de España, ya sea, como el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, por su postulación al Nobel de Literatura, o como la hispanoguineana Carolina Mbé Díaz San Francisco, por haber nacido en España y contar desde aquí la realidad de la antigua colonia española. En su caso, ambos han publicado sendos textos autobiográficos. Igualmente, casi todos los nombres que traspasan fronteras y llegan a Occidente son los de escritores que, o bien han emigrado de África y se han establecido en otros países, o bien escriben en la lengua de la metrópoli.

Del mismo modo, en el caso de los libros categorizados nos hemos encontrado con que en 18 de los casos los autores pertenecen a varias culturas o han sido criados en distintos lugares. Es el caso de Albert Cohen, suizo francófono, de origen griego y descendiente de sefarditas; de Alex Haley, el autor de *Raíces*, que nació en el estado de Nueva York, pero descendiente de nativo americano (cheroqui) y, por otra parte, de personas procedentes de Gambia y de Irlanda; de Héctor Bianciotti, nacido en Argentina, de ascendencia italiana y nacionalizado francés; de Andrés Neuman, que posee la doble nacional hispano-argentina; de Patrick Modiano, francés de nacimiento pero judío-italiano de origen; también de V. S. Naipaul, nacido en la colonia británica Trinidad y Tobago en 1932, pero descendiente de inmigrantes indios; y de Francisco Goldman, que es estadounidense, pero de madre católica guatemalteca y de padre judío de origen ruso. De todos los autores clasificados, nueve de ellos son precisamente judíos, lo que marca también una determinada inclinación temática en sus textos autobiográficos, siendo muy distinto el discurso si son judíos estadounidenses (Roth, Auster, Gornick, o Spiegelman) o si proceden de otras realidades (Halfon, Modiano o Schrobsdorff).

Dentro de los continentes, en el caso de Europa cabe destacar Francia, de gran tradición

43 Para este recuento hemos englobado en Latinoamérica todos los países de habla hispana del continente americano, por lo que excluimos México de la contabilización de América del Norte.

autobiográfica, con 13 autores, al que le siguen Reino Unido (7) y Alemania (6). Austria e Italia cuentan con 3 autores cada uno, mientras que Suiza, Bélgica y Noruega, solo con uno. Extraemos España de este *ranking* porque, de nuevo, entendemos que del número de autores españoles (34) no se puede deducir que este país sea más prolífico en literatura familiar, sino que los referentes son más accesibles.

De los países latinoamericanos, México está a la cabeza, con 9 autores; le sigue Argentina, con 6. Chile y Colombia cuentan con dos cada uno y el resto de países referidos en Sudamérica, Centroamérica y Caribe (Perú, Guatemala y Trinidad y Tobago) tienen uno.

Si extraemos de todas esas publicaciones aquellas que hemos categorizado como autonovelas familiares, el número total de autores se determina en 37. De ellos, la literatura con más ejemplos es la procedente de España<sup>44</sup> (10), seguida de la de Estados Unidos (6), Francia (5), México (5) y Reino Unido (4). El resto de países glosados (Alemania, Canadá, Argentina, Perú, Chile, Guatemala, Colombia) cuentan con un autor.

Como ocurría antes, nueve de ellos proceden de distintos países o han cambiado su nacionalidad y tres de ellos son judíos. Art Spiegelman es el ejemplo más claro: nació en Suecia, pero es estadounidense y, como sabemos por su libro, su familia es judeo-polaca. Caso parecido al de Philip Roth, estadounidense de nacimiento, pero hijo de familia judía proveniente de región polaco-ucraniana fronteriza de Galitzia. Hanif Kureishi, nacido en Londres, está fuertemente marcado por su ascendencia indo-pakistaní; también Amin Maalouf se encuentra entre varias culturas, franco-libanés, pero de *orígenes* diversos: sus ascendientes son latinos y griegos católicos, su madre es de origen turco. El británico John Lanchester nació, sin embargo, en Alemania, se crió en Hong Kong y vivió en Madrás, estado indio y colonia británica, donde tanto sus padres como él vivían allí como colonos. Lolita Bosch, aunque catalana, se ha asentado en México, donde vive desde hace años, al contrario de otros autores presentes en este trabajo, como Patricio Pron, argentino de nacimiento, pero residente en España desde hace años, Sergio Galarza, nacido en Perú, o Eduardo Halfon, que es de origen judeo-polaco y guatemalteco, aunque ha vivido en varios países del mundo y actualmente reside en España. Héctor Aguilar Camín nació en México, pero su madre es cubana y sus orígenes son españoles. En el caso del mexicano César Tejeda,

44 Los libros publicados a partir de 2018 que no hemos podido analizar y categorizar no están incluidos en este conteo, aunque pueden consultarse en los anexos.

su origen se sitúa en Guatemala, país central en su libro *Mi abuelo y el dictador*. Por último, Laurence Debray, francesa de nacimiento, es hija de venezolana y está fuertemente vinculada a España.

No es casualidad, por tanto, que estos escritores de orígenes combinados hayan sentido el deseo de indagar sobre su pasado o, dicho de otro modo, la fragmentación identitaria de estos autores provoca, bajo las condiciones apropiadas, que su pasado familiar aflore y que su elaboración se convierta en un mandato moral. Como ocurría cuando comentábamos el caso de África, también esta circunstancia merece, al menos, una breve reflexión: casi todos ellos provienen de familias de clases medias y altas y, cuando eso no ocurre, el libro que escriben está mediado por un fuerte sentimiento de desclasamiento. Como sujetos privilegiados, dentro del campo literario, por usar terminología bourdieuana, sus historias son más fácilmente publicables, porque «el capital económico garantiza las condiciones de libertad» (Bourdieu, 2002, 387) para poder crear, y, por lo tanto, sus estructuras familiares (generalmente burguesas y en todos los casos heteronormativas, a pesar de los dos casos donde existe un conflicto de orientación sexual) serán también más ampliamente reproducidas.

En esta lista de autores de autonovelas familiares, debemos fijarnos también en otro dato relevante relacionado con lo anterior. Si en la temática autobiográfica hablábamos de 20 autoras, en el subgénero de la autonovela solamente hay nueve, frente a 39 hombres en el primer caso y 29 en el segundo.<sup>45</sup> Lo que demuestra que, aunque estamos lejos de la paridad, la literatura autobiográfica está algo más compensada (66% hombres frente a 34% mujeres) que la escritura específica de autonovelas familiares (76% hombres frente al 24% de mujeres). Podemos aventurarnos a señalar una de las razones, que ya apuntábamos antes: la autonovela nace como una *escisión* de la autoficción o colinda con esta por su carácter fragmentario. Si, en general, las mujeres publican muchísimo menos que los hombres (en datos de 2018, solo el 32% de los libros publicados en España era de autoría femenina [Riaño, 2019]), en el caso de la autoficción, ya concluimos en otro lugar que,

[m]ientras que ellos dan por hecho la arbitrariedad de la noción de sujeto y creen que este solo puede ser mostrado a través de la fragmentación y el encubrimiento,

45 Aquellos autores y autoras que aparecen en las dos secciones de análisis (Halfon, Ernaux, Del Molino) son contabilizados una vez en cada una. Hemos excluido aquellos autores cuyas obras no han sido categorizadas en este trabajo.

ellas tienden siempre a otras fórmulas más cercanas a la novela autobiográfica en las que el principal interés sigue siendo dar testimonio de la vida, pero bajo un personaje con el que no comparten nombre. (Gallardo, en prensa)

Por lo que se puede deducir que, aunque lo autobiográfico está unido a la noción de sujeto y, por lo tanto, indefectiblemente a la noción de hombre, socialmente se percibe la escritura femenina, por defecto, como autobiográfica:

(...) la impresión que nos queda como público es que los escritores escriben siempre alta literatura (y la autoficción lo es), aun en el caso de estar contándonos sus vidas más prosaicas, mientras que las escritoras (más dadas a la literatura del yo, menos proclives a la tercera persona) están siempre escribiendo sobre sí mismas, de manera confesional, aunque hayan dejado claro que escriben ficción. (Gallardo, en prensa)

En resumen, la autoficción, como las autonovelas, se presenta como literatura de prestigio relacionada con los autores hombres, mientras que las mujeres, cuyas historias familiares implican en muchos más casos situaciones intrafamiliares de violencia (frente a ellos, que hablan mucho más de la guerra o de la patria), o bien deciden velar su texto para protegerse *de facto* en su realidad cercana, o bien se las percibe y clasifica mucho más como autobiógrafas (lo sean o no) que como autoras de autonovelas. En el caso de la voz femenina, de la que ya hemos hablado, debe recorrer caminos ya no solo recorridos por los hombres antes que ellas, sino que han cambiado y siguen cambiando de forma y de lugar: «¿Cómo es posible que hayamos declarado hace décadas la muerte del autor, si el sujeto *mujer* está aún por construirse?» (Gallardo, en prensa). Y, de modo más pronunciado que en el caso masculino, el origen y la clase social juegan también aquí un papel importante: muchas de las autoras proceden de familias burguesas y de la alta sociedad. Precisamente son ellas las primeras que se pudieron permitir hablar de sí mismas por sus condiciones materiales. Así que habrá que esperar a que otras voces se adhieran a la narrativa familiar en los próximos años para encontrar las disidencias necesarias que construyan voces diversas y discursos nuevos.

### 3. Literatura en español

Comparada con la tradición francesa, la literatura autobiográfica en español tiene un recorrido mucho menos extenso y prolífico y, en muchos casos, está velada en otras literaturas del yo. No obstante, sí existen en España unos cuantos nombres destacados que han escrito memorias, diarios u otras formas autobiográficas, no siendo este el principal género que acostumbraban a publicar. Hablamos, por ejemplo, de autores y autoras como Emilia Pardo Bazán, Azorín, Miguel de Unamuno, Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Dámaso Alonso, Rosa Chacel, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Juan Benet, Carlos Barral, Francisco Umbral, Luis y Juan Goytisolo, Terenci Moix y más recientemente la ya citada Elvira Lindo, Andrés Trapiello o Antonio Orejudo.

Trazar un recorrido en la tradición autobiográfica en español o en España excede las intenciones de este trabajo. Para consultar un catálogo completo en este sentido basta con acercarse a los trabajos de José Romera Castillo (1993) o Anna Caballé (1995). No obstante, sí es destacable que no hayamos mencionado aún, por razones metodológicas, a Javier Marías. Su obra es estudiada en cualquier manual sobre autoficción o autobiografía que se precie y, hemos podido comprobar que en todos los ensayos o trabajos de investigación consultados aparece recurrentemente el tándem Marías-Cercas, como los dos referentes hispanos más importantes. La literatura de Marías ha sido definida como un «autobiografismo diseminado o una progresiva autoficción» (Alberca, 2017, 289), ya que muchas de sus novelas pueden leerse en clave autobiográfica. Precisamente por la extensión de su obra y por la existencia de estudios monográficos muy amplios, acercarnos a este autor desbordaría las intenciones y posibilidades de este trabajo.

#### 3.1. Justificación del corpus

El corpus de este trabajo lo componen diez autonovelas, cuyos autores provienen de seis países distintos, todos ellos de habla hispana. En la elección de los títulos se ha buscado la amplitud y, a la vez, la mayor precisión posible. Se ha tratado de encontrar ejemplos de autores cuyos países hubieran sufrido situaciones políticas complicadas durante el siglo XX y que fueran de habla hispana, para descartar las traducciones y poder analizar textos originales.

Además, los libros debían haber sido publicados recientemente y debían cumplir *a priori* con varias de las características de la autonovela familiar. Por último, a fin de no perpetuar un discurso colonialista, las novelas no se dividen en dos bloques (España/Latinoamérica), sino que cada autor y cada país tienen su propia entidad dentro de la investigación.

Aunque hay dos ejemplos de autores publicados en sus países de origen,<sup>46</sup> pero no en España (Zúñiga<sup>47</sup> y Tejada), el resto de libros han sido publicados en España y, en tres de los casos (Pron, Galarza y Halfon), los autores tienen una relación estrecha con este país, han residido o residen aquí. Esto ha sido premeditado, porque nos parecía poco riguroso, si hablábamos de un fenómeno global o al menos transversal, centrarnos solo en libros que no hubieran sido publicados más que en sus propios países.

Quizá precisamente por eso, porque la literatura tiene también sus cauces mercantiles, pocas veces relacionados con la calidad o la proyección al futuro de literaturas emergentes, sino con los estudios de *marketing* de grandes editoriales multinacionales, nos parecía interesante ver qué tipo de literatura familiar nos llega desde el otro lado del charco y cuál se crea desde aquí. La nacionalidad más repetida (cuatro autores en total) es la española, porque creemos que los ejemplos escogidos son interesantes para ilustrar aspectos distintos de la realidad nacional y porque creemos también que con este corpus podemos dar una visión ajustada de lo que se lee en España. Cabe añadir que los dos libros no publicados en España han sido conseguidos desde aquí (uno a través de un pedido por Internet y otro en formato *e-book*), por lo que en ningún caso son inaccesibles para quien esté interesado en esta temática.

Como se ha visto en el último punto del apartado anterior, el género es una de las cuestiones que debíamos tener en cuenta dentro de la investigación, así que es necesaria una justificación al respecto. Entre los autores del corpus, solo aparece una mujer frente a nueve hombres. No es una elección deliberada, de hecho, hemos tenido presente la perspectiva de género desde el principio. Sin embargo, el número de mujeres que escribe autonovela familiar en español es mucho menor que en otros idiomas, como ya hemos analizado. Quizá necesitemos, en posteriores trabajos, averiguar el porqué de esa diferencia y ofrecer tal vez

46 Tejada ha sido publicado en México, que no es su país de origen, sin embargo, sí es su país de residencia.

47 En una búsqueda en el catálogo mundial WorldCat.org no aparece ninguna edición española de *Camanchaca*, aunque sí es posible encontrar el libro en librerías o bibliotecas con ediciones españolas fechadas en 2013 y 2014.



algunas claves sobre lo último que se está escribiendo por parte de las mujeres de habla hispana.

### 3.2. Análisis del corpus

A continuación nos disponemos a analizar los principales libros del corpus, que hemos dispuesto en orden cronológico de publicación y que cuentan con una abreviatura para facilitar la lectura del texto.

- 1) *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011, Mondadori). Pron, Patricio (Argentina). Abreviatura: ESLLu.
- 2) *Canción de tumba* (2011, Mondadori). Herbert, Julián (México). Abreviatura: CANC.
- 3) *Camanchaca* (2012, Mondadori). Zúñiga, Diego (Chile). Abreviatura: CAM.
- 4) *Los extraños* (2014, Periférica). Valero, Vicente (España). Abreviatura: EXT.
- 5) *El balcón en invierno* (2014, Tusquets). Landero, Luis (España). Abreviatura: BALC.
- 6) *El monarca de las sombras* (2017, Mondadori). Cercas, Javier (España). Abreviatura: MONAR.
- 7) *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017, Candaya). Galarza, Sergio (Perú). Abreviatura: BOBDy.
- 8) *Duelo* (2017, Libros del Asteroide). Halfon, Eduardo (Guatemala). Sin abreviaturas.
- 9) *Mi abuelo y el dictador* (2017, Caballo de Troya). Tejeda, César (Guatemala). Abreviatura: MIAbu.
- 10) *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018, Anagrama). Fallarás, Cristina (España). Abreviatura: HONR.

Aunque cada libro presente particularidades, todos los análisis contarán con una estructura muy similar para facilitar la comparación y concretar qué aspectos de la autonovela familiar les son comunes. Cada análisis comenzará con una descripción del libro y una contextualización del autor o autora. En ocasiones, en esa misma descripción se hará ya un resumen de la trama. Si no es posible, ese resumen formará parte del siguiente punto del análisis, la organización y temporalidad del relato, donde también se detallarán las partes, los capítulos y la cronología del relato.

A continuación se llevará a cabo un análisis del paratexto siguiendo los parámetros de

Genette. De este modo, se analizará título, dedicatoria y epígrafes, el nombre del autor, los intertítulos y notas si los hubiera, la cubierta, la cuarta de cubierta, así como solapas y faja promocional; por último, se analizará también la clasificación genérica que se hace de dicho libro tanto por la propia editorial, como en las apariciones en prensa, en el catálogo WorldCat.org y en las bibliotecas de la Comunidad de Madrid. Con respecto a las apariciones en prensa, se realizará una búsqueda a través de Google.es, donde únicamente se introducirá «título del libro» y «nombre del autor», y elegiremos los tres primeros textos que correspondan a reseñas, para no condicionar su selección y delegar esta en la propia jerarquía orgánica de los artículos a través del *SEO* de Google.

Una vez concluida esta primera parte, cada libro contará con un epígrafe referente al análisis textual, en cuya introducción se pueden tocar aspectos particulares de cada uno de ellos, así como aspectos que puedan determinar la clasificación posterior. Siguiendo siempre el mismo orden, se incluirán en distintos epígrafes las características propuestas para determinar si un libro constituye una autonovela familiar. En cada uno de ellos se incluirán los fragmentos y citas pertinentes para justificar cada característica.

1. Historia desconocida
2. Protagonista otro
3. Metaliteratura
4. Pretensión de veracidad
5. La autonovela como espejo
6. El secreto (político+personal) como tema
7. Fotografías y documentos

Además de estos siete puntos, algunos de los libros incluirán otros, que pueden ser comunes (como «Cuerpo» o «Lenguaje») o no. Esto dependerá de si un tema tratado en el libro se puede considerar como una entidad exclusiva, pero no excluyente (algunos ejemplos son «Desterritorialización» o «Historia nacional»). Al terminar el análisis de los diez libros, incluiremos una comparativa breve, donde se puedan resumir las semejanzas y poner de relieve las diferencias y anotar algunas observaciones sobre la evolución del fenómeno, confrontando las diez autonovelas con otras ya analizadas y dándoles sentido en un marco general.

### **3.2.1. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Patricio Pron**

(2011, Mondadori)

El libro *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* del argentino Patricio Pron (Rosario, 1975) se publicó en España en el año 2011, cuando el autor ya había publicado otros libros de ficción destacados. La historia comienza con el narrador situado en otro país (Alemania) y con la noticia de la enfermedad de su padre, lo que hace inexorable su retorno a su país natal. Ese retorno, es decir, el viaje en sí mismo y lo que representa, la narración de recuerdos de infancia, así como la reflexión en torno a las figuras de sus padres provocan que Pron comience a elaborar la novela familiar de su niñez argentina y su formación como escritor.

Al volver a casa del hospital, el narrador entra en el despacho de su padre y descubre una carpeta con artículos periodísticos e informaciones sobre la desaparición y muerte de Alberto José Burdisso, ocurridas en el año 2008 en El Trébol, una pequeña ciudad de la provincia de Santa Fe, cercana a su ciudad natal. A través de esos artículos, el protagonista comienza a reflexionar sobre qué implicación tiene su padre en esos hechos y la relación que tenía con la hermana de Burdisso, Alicia Raquel Burdisso, desaparecida en 1977. A medida que se van reproduciendo en la novela los documentos guardados en la carpeta se va esclareciendo el misterio: Alicia fue secuestrada y asesinada por miembros de la dictadura militar y el crimen nunca fue juzgado.

El padre de Pron, que compartía organización política con Alicia Burdisso y que, de hecho, la había introducido en ella, se había involucrado en su búsqueda y por eso guardaba todos esos documentos. Por las mismas razones, guardaba también los de la desaparición del hermano de esta, que había ocurrido en circunstancias muy distintas, aunque conectadas con la figura de Alicia. La desaparición durante veinte días de Alberto y el posterior hallazgo de su cadáver habían reabierto la herida de lo sucedido 31 años antes. Mientras el protagonista continúa en su casa familiar y visitando a su padre enfermo, comienza a preguntarse quién era realmente su padre y qué responsabilidad tiene él como hijo con respecto a la historia que vivieron sus padres durante la dictadura.

El libro termina con la recuperación del padre y con la decisión de Pron de escribir sobre lo que ha vivido y averiguado, es decir, el libro que nosotros estamos leyendo, y haciendo una

reflexión sobre la obligación de su generación de ofrecer justicia y reparación a la anterior, la de sus padres. En el breve epílogo, el autor trata de convencernos de la ficcionalidad del libro, sin embargo, lo hace para introducir un enlace a su blog en el que su padre corrige y completa las imprecisiones de su hijo con comentarios a veces esquemáticos y otras veces muy extensos. Entre ellos, hay uno que aborda precisamente la ficcionalidad del libro y donde incide en el hecho de que los lectores españoles quizá lo vean como «un audaz ejercicio de imaginación», pero de que no será así para los lectores argentinos, quienes sí lo recibirán con todas sus implicaciones políticas.

Al texto inicial del blog se le han ido añadiendo actualizaciones en años posteriores con artículos publicados por el padre sobre los distintos desaparecidos políticos en El Trébol.

### **Organización y temporalidad del relato**

*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (en adelante ESLLu) consta de cuatro partes diferenciadas en contenido y en forma y un epílogo. Cada parte está dividida en capítulos cortos (una página), a veces un solo párrafo, precedido de un orden numérico.

La primera parte corresponde a la presentación y al regreso a casa del protagonista y finaliza con el descubrimiento de la carpeta con los documentos. En la segunda se reproducen todos los artículos encontrados con comentarios del narrador. En la tercera parte se vuelve a la cronología del primer capítulo: Pron en casa de sus padres, narrando recuerdos y sueños, visualizando fotografías antiguas, paseando y, por supuesto, elaborando lo que acaba de leer en el despacho de su padre. Comienza así una búsqueda de respuestas, por ejemplo, en la visita a un museo donde se encuentra una pantalla que reproduce la figura de su padre contando la historia de la prensa local.

En la cuarta parte se reproducen las situaciones cotidianas con su madre y sus hermanos, así como conversaciones con ellos, que derivan en un conocimiento más exhaustivo de los hechos del pasado que marcaron a su familia y, por supuesto, a su país. Pron trata de situarse a sí mismo en la historia que cuenta, en la historia desconocida por él, y de ordenar los recuerdos que adquieren ahora otros significados. Se le revela el mandato moral de escribir el libro. El último capítulo trata de un recuerdo de la infancia y la importancia simbólica que representó lo que su padre trató de enseñarle en medio del bosque.

La narración está escrita en tiempos verbales del pretérito, sin embargo, la historia tiene tres capas o planos de narración:

- a) La historia del pasado, la del 2008, cuando desaparece Burdisso y que es contada a través de los recortes de periódico y artículos digitales.
- b) La historia del padre: en relación a esta noticia y también a la desaparición y el asesinato de Alicia Raquel Burdisso, la hermana de Burdisso, en 1977, vinculados a la dictadura militar.
- c) La historia del narrador: Patricio se está relacionando con su propio padre moribundo y consigo mismo a través de la historia de asesinatos que forman parte de la historia del padre pero no de la suya, hasta ahora.

### **El paratexto**

#### **a) Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

El título *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* es una oración completa, con un posesivo en primera persona, junto a la palabra «padres». Aunque la frase sea alegórica, ya nos da una idea de que el contenido que nos vamos a encontrar se refiere a la familia del narrador.

No hay dedicatoria ni prólogo al principio de este libro (sí aparece una suerte de dedicatoria en el epílogo, como veremos en el siguiente apartado), sin embargo, sí encontramos numerosos epígrafes al inicio de cada parte, además de al inicio del propio libro. El primero corresponde a una cita de Kenneth Rexroth que reza:

[Están matando a todos los jóvenes.  
Desde hace medio siglo, cada día,  
los han cazado y matado.  
Los están matando ahora. En este mismo  
instante, en todo el mundo,  
están matando a los jóvenes.  
Conocen diez mil maneras de matarlos.  
Todos los años inventan nuevas formas.] (ESLLu, 7)

Este epígrafe nos da una idea de que el relato que nos vamos a encontrar es sobre el pasado y, probablemente, un pasado trágico. La segunda cita en el epígrafe que abre la primera parte, sin embargo, apunta a la «veracidad» del texto y a la imposibilidad de narrar otra cosa que no sea lo experimentado. Se trata de una cita de Jack Kerouac que dice: «[La verdadera historia de lo que vi y cómo lo vi (...) que es, después de todo, lo único que tengo para ofrecer.]» (ESLLu, 9).

El caso de la tercera cita es parecido: también alude al carácter registral de la literatura, más cercano a lo real que a lo imaginario. Se trata de un fragmento de César Aira: «[...] habría que pensar en una actitud, o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento» (ESLLu, 55). La cuarta cita, es decir, la que abre la tercera parte del libro, es del presidente argentino Juan Domingo Perón y hace referencia a la relación paterno-filial: «Los padres son los huesos en los que los hijos se afilan los dientes» (ESLLu, 127).

La cuarta parte viene introducida por una cita de Marcelo Cohen que recuerda mucho al movimiento del heredar de Recalcati:

Somos supervivientes, duramos a la muerte de otros. No hay más remedio. Y no hay más remedio que heredar, lo que sea. Una casa, un carácter, una sociedad, un país, una lengua. Después vendrán otros; somos también gente que llegará. ¿Qué hacemos con esa herencia? (ESLLu, 155)

En resumen, todos estos epígrafes nos remiten a los siguientes temas:

- a) Un pasado trágico, de carácter generacional.
- b) La narración en primera persona.
- c) El carácter registral de la literatura.
- d) La relación conflictiva entre padres e hijos.
- e) La inevitabilidad de la herencia.

## **b) El nombre del autor**

El nombre del autor (Patricio Pron) no aparece de nuevo dentro del texto, que es una de las premisas para que exista pacto autobiográfico, según Lejeune. Sin embargo, nada hace pensar que no pueda existir esa correspondencia entre nombre de autor y nombre del personaje, porque lo que sí aparece dentro del texto es el nombre de su padre en un artículo de *El Trébol Digital* donde se habla del funeral de Alberto Burdisso: «Allí “Chacho” Pron[,] con cálidas y

sentidas palabras[,] recordó también a Alicia Burdisso (...)» (ESLLu, 95). Además de la coincidencia con el apellido y de que el lector tiene conocimiento de que ese nombre hace referencia al padre del protagonista, al final del epílogo se confirma que la correspondencia es real: «Este libro es para mis padres, Graciela “Yaya” Hinny y Ruben Adalberto “Chacho” Pron (...)» (ESLLu, 199).

### **c) Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

En la cubierta del libro aparece una fotografía de unos niños, que no corresponde al álbum familiar de Pron (en la primera solapa aparecen los derechos de un banco de imágenes: colección Keystone y propiedad de Getty Images). La fotografía ha sido editada para que encaje en el formato de la portada. Sobre el cielo aparece el nombre del autor y el título del libro, así como la leyenda «Literatura Mondadori» en vertical a la izquierda.

En la primera solapa nos encontramos con la biobibliografía de Pron, en la que, entre otras cosas, se nos informa de que es doctor en filología por la Universidad Georg-August de Göttingen, en Alemania, lo que se corresponde con el narrador del libro.

En la otra solapa aparecen tres citas elogiosas sobre la escritura de Pron y en la cuarta de cubierta llama la atención que en la sinopsis se evite en todo momento sugerir el carácter autobiográfico del libro: «Un joven escritor argentino». «la búsqueda del joven escritor argentino que narra esta historia». El texto de esta parte finaliza con otra cita elogiosa.

### **d) Clasificación genérica, prensa y bibliotecas**

Aunque Random House (en el momento de publicación del libro, Mondadori) no se caracteriza por un uso categorizado de las colecciones –salvo por la etiqueta en la portada de «Literatura Mondadori»–, al hacer una búsqueda en la web, la editorial ha clasificado ESLLu como «Literatura contemporánea» (cabe añadir que como el resto de las novelas publicadas por el autor en esta editorial, salvo la última –marzo de 2019– que aparece bajo la etiqueta de «literatura hispánica»).

Al rastrear también la etiqueta «Novela biográfica» (que es la última de toda la lista), solo aparecen en ella dos títulos, ambos de 2018. Esto da una idea de la escasa importancia que da

la editorial, al menos, a la etiqueta «autobiografía» (o que la ubica bajo otras denominaciones).

Para analizar la categorización en prensa, hemos seleccionado las tres reseñas mejor posicionadas después de una búsqueda en Google. En la primera, extraída de *Revista para Leer*, el autor del artículo comienza diciendo que «Pron juega a la autoficción», aunque en el tercer párrafo cuenta cómo se había encontrado con él en la presentación de un libro y le había confirmado que «lo narrado en *El espíritu de mis padres...* era real» y también «[d]el impacto que el texto tuvo en [su] la familia» de Pron (Pérez Vega, 2016).

Aunque en la reseña de *El Cultural* se evita usar palabras como «autobiografía», el autor del texto sí que admite que «no es un simple ejercicio de escritura, obedece a un proyecto de verdad ambicioso, cargado de resonancias éticas y, ciertamente, doloroso para su autor, por cuanto tiene de catarsis personal» (Calabuig, 2010). En ningún momento se oculta en este texto que se trata de la historia de los padres de Pron y así se acaban diciendo cosas como: «El “inventario” al que alude el protagonista en la página 34 acarrea finalmente serias consecuencias y más cuando la historia que se cuenta es casi al cien por cien “verdadera”» (Calabuig, 2010).

La tercera reseña, de la sección de Cultura del diario *ABC*, opta por un camino más discreto y únicamente alude, sin explicarlo claramente, a «la disminución de la distancia que separa al narrador y al autor», ya que «escoge una voz en primera persona que, siguiendo una tendencia muy en boga en nuestros tiempos, mantiene una escasa distancia con Patricio Pron» (Veredas, 2011).

Las veintiséis bibliotecas públicas de la Comunidad de Madrid que cuentan con un ejemplar de este libro lo categorizan como N (narrativa). De las ediciones del libro registradas en WorldCat.org en distintos idiomas y reediciones, encontramos que se clasifica en 26 ocasiones como ficción; en cinco, como «Documento»; en cuatro, bajo la etiqueta conjunta de «Documento» y «Ficción» y en 12 ocasiones no lleva asociada ninguna categoría.

### **Análisis textual**

*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* puede clasificarse como literatura de la



memoria si no se tienen en cuenta muchos de los elementos que analizaremos a continuación. Es cierto que la memoria (o la falta de ella) cumple un papel fundamental en su trama, pero se trata, como en otras autonovelas familiares, de una historia de búsqueda donde se conjuga identidad con historia familiar. Esa historia puede ser tanto personal como nacional, o una mezcla de ambas: la historia que marca la vida de los padres de un autor está marcada a su vez por la historia más amplia del lugar en el que viven.

Es evidente que la elección estilística de Pron ayuda a acoplar el relato. La estructura de la novela funciona metafóricamente de la misma manera que la memoria: Pron hace uso de fragmentos breves en los que aparecen tanto narraciones de hechos como textos más oníricos, listas, fragmentos de prensa o pensamientos. Aunque el tiempo de narración no coincide con el tiempo de escritura como sí pasa con otros textos metaliterarios, sí que aparecen otros marcadores metaliterarios como ampliaremos en este epígrafe. En este caso, el tiempo de escritura es posterior: la búsqueda se elabora a medida que avanza el relato y se hace perfectamente comprensible para el lector que el libro que el autor va a escribir en un futuro cercano es el libro que estamos leyendo. Es por este motivo que el pretérito usado en las formas verbales no es tenido como un pasado muy lejano, sino como algo que acaba de ocurrir.

Aunque la novela familiar de Pron en un sentido freudiano ordena la trama (hay un pasaje concreto que remite a ella y que aparece al principio del libro y luego de nuevo al final como cerrando el círculo narrativo), no se hacen evidentes sus implicaciones teóricas si no se analiza al detalle. En la página 17, en el capítulo 8 de la primera parte, el autor habla de un accidente automovilístico que habían tenido él y sus padres. Se refiere a este hecho de la siguiente manera: «lo único que nos unía era ese antecedente común» (ESLLu, 18), como si no hubiera otro rastro de familia o de familiaridad en la relación entre ellos y como si todos compartieran un comportamiento: «ninguno de nosotros quería darse la vuelta y mirar a sus espaldas» (ESLLu, 18). En la página 180, casi al final del último capítulo, se reproduce prácticamente palabra por palabra el texto del inicio, pero Pron añade: «pero eso era lo que teníamos que hacer y lo que yo procuraba hacer en ese momento, sosteniendo la mano de mi padre en un hospital de provincias» (ESLLu, 180).

<p><u>Alguna vez mis padres y yo habíamos tenido ese accidente: algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido de la carretera, y nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco, y lo único que nos unía era ese antecedente común. A nuestras espaldas había un coche volcado en la cuneta de un camino rural y manchas de sangre en los asientos y en los pastos, pero ninguno de nosotros quería darse la vuelta y mirar a sus espaldas.</u></p>	<p><u>Alguna vez mis padres y yo habíamos tenido un accidente del que hasta entonces yo no había podido o no había querido recordar nada: algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido de la carretera, y lo nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco, y lo único que nos unía era ese antecedente común. A nuestras espaldas había un coche volcado en la cuneta de un camino rural y manchas de sangre en los asientos y en los pastos y en nuestras ropas, pero ninguno de nosotros quería darse la vuelta y mirar a sus espaldas, pero eso era lo que teníamos que hacer y lo que yo procuraba hacer en ese momento, sosteniendo la mano de mi padre en un hospital de provincias.</u></p>
--	--

El hecho es el mismo, pero en el primer caso se trata de la novela familiar que los conforma y que, sin embargo, es enigmática, lejana y desconocida, casi ajena, mientras que en el segundo caso es el desvelamiento de esa novela familiar como sustancial para sus vidas porque está conectada con lo que son ellos como familia y lo que vivió el autor de niño: una situación de tensión continuada debido a la dictadura, que sus padres trataron de hacerle más ligera. No en vano, al principio de esta última parte se nos cuenta una escena cotidiana con la hermana en la que él le dice distraído que no entiende «por qué siempre salía él [el padre] primero a encender el coche» ya que «no tenía ningún sentido porque de todas formas iba a tener que esperar por nosotros» (ESLLu, 162). La inocencia del autor contrasta con la madurez de la hermana, que, incluso con cierto desdén, responde: «No entiendo cómo no te acordás (...). En esa época mataban a periodistas, les ponían bombas en los coches; él salía solo cada vez a encender el coche para asumir todo el riesgo él y protegernos» (ESLLu, 162).

En la segunda cita a la que aludíamos arriba el autor no solo «recupera» la memoria y es

consciente de su error, sino que se arroga una misión en toda esa historia: mirar hacia atrás y ser el sostén y el instrumento del padre para que este también pueda hacerlo.

La elección del título, que responde a un verso extraído de un poema de Dylan Thomas,<sup>48</sup> es un poco engañosa, ya que el plural de «padre» en español remite a la pluralidad de padre y madre, no únicamente al varón, como sí ocurre en el poema. De este modo, en otros idiomas donde la flexión es distinta para el plural de ambos sexos sí que se aprecia esta diferencia.<sup>49</sup> Aunque su madre sí aparece en el relato (como personaje secundario, igual que sus hermanos) y el autor tiene con ella conversaciones fundamentales para entender la historia, por ejemplo mientras el padre está en el hospital. Sin embargo, es él y no ella quien encarna el verdadero protagonismo de la autonovela.

Una de las situaciones que se repiten en el tiempo de escritura de las autonovelas familiares es o bien la enfermedad y muerte de un ser querido o bien el duelo por su pérdida. Es un momento crítico vital, donde muy habitualmente estos escritores se toman tiempo para mirar atrás y rehacer lo que siempre había permanecido en suspenso. En este sentido, el acto de *superar al padre* (entendiéndose en un sentido amplio) se consuma finalmente por la muerte del ser querido. Es decir, el personaje/narrador consigue finalmente ser quien es, a pesar de no haber respondido a todas las preguntas o a conservar más dudas que certezas, porque ha conseguido sacar a la luz y poner en palabras la relación personal/política que subyacía en su vida familiar. En el caso de Pron, no solo el padre no muere (lo que nos da un argumento más de factualidad en la historia: habría sido mucho más «novelesco» que finalmente muriera para la propia lógica del relato), sino que es el padre el que reescribe los errores y las imprecisiones de la novela de su hijo en un texto posterior. El propio Pron, en una conversación privada, aseguró que este libro no lo hubiera podido hacer sin el consentimiento de sus padres y que estos lo aceptaron con la condición de tener derecho a veto para la publicación en Argentina.

Esta necesidad de contar una historia que permanecía presente como una herida desde que era niño (Pron nació en el 75 y la dictadura se extendió desde 1976 a 1983) estaba limitada por el

48 El original reza «My fathers' ghost is climbing in the rain».

49 Por ejemplo, en alemán el título *Der Geist meiner Väter steigt im Regen auf* sí remite al plural de padre (masculino) «Vater» («Väter»), mientras que el plural de ambos progenitores es «Eltern». En noruego el título es *Mine fædres spøgelse klatrer i regnen*: de nuevo se usa el plural masculino «fædres» y no «foreldre», que sería el plural para ambos.

poder que todavía ejerce en el Cono Sur el testimonio. Pron quería alejarse de la figura de autoridad como víctima que ofrece el testimonio porque no quería desacreditarla, al contar una historia que fuera únicamente un solo punto de vista de los hechos que ocurrieron. Quería, sin embargo, «buscar un lugar de enunciación distinto al de la verdad», ya que el testimonio sí que es tomado en cuenta como tal.

Pron escribió un libro que era en sí mismo el proceso de abrir una herida y descubrir qué había dentro y acabó ofreciendo «un manual de instrucciones para gente que no sabía cómo enfrentarse» a lo que había vivido durante la dictadura argentina, incluso del lado de los hijos de militares. Los varios años que le llevó descubrir cómo contar esta historia fueron fruto del desafío que suponía contar «lo colectivo» desde un lugar distinto al de víctima (directa) y, además, porque era necesario tergiversar un dato: el mandato político en casa del escritor era algo que se sabía desde siempre. Es el único punto en el Pron personaje y Pron autor divergen.<sup>50</sup> No obstante, hay varios pasajes donde el autor insiste en que él sí sabía estos antecedentes pero había decidido olvidarlos a través de la ingesta de pastillas. En ningún caso se nos resuelve si la historia que se cuenta sobre los hermanos Burdisso era algo compartido por todos los miembros de la familia.

Las dudas teóricas se discurren también en el propio texto, como ocurre con esa contradicción entre la vivencia colectiva y la historia particular/familiar:

Ese crimen, todo crimen, tiene un aspecto individual, privado, pero también tiene otro social; el primero atañe tan solo a las víctimas y a sus familiares cercanos, pero el restante atañe a todos nosotros y es la razón por la que se requiere una justicia que intervenga en nuestro nombre, en nombre de un colectivo cuyas normas han sido puestas en entredicho por el crimen individual y, ante la imposibilidad de reparar el primero, se esfuerza por poner coto al segundo, con una fuerza que, al menos en teoría, no emana de un sujeto individual ni de una clase social sino de un colectivo, dañado pero aún en pie. (ESLLu, 119)

Hay otros asuntos que podrían derivar en un análisis político del texto, sin embargo, están mediadas por cuestiones de identificación o de historia personal del autor. Se ha destacado a veces que «no existen huellas dialectales en su prosa» (Gómez, 2014, 42) cuando Pron interviene en los diálogos de este libro. Para el autor este hecho es irrelevante y no constituye una renuncia o una separación voluntaria de su idiolecto, ya que él representa en sus libros su manera de hablar habitual, con las marcas del español de España. No obstante, sí que aparece

50 Todas las afirmaciones contenidas en estos párrafos son fruto de una conversación privada con el autor.

otro rasgo aparentemente inocente que podría considerarse una elección a medio camino entre lo literario y lo político: la grafía \**osario* para referirse a su ciudad natal (Rosario).

Aunque Pron no conecta ambos aspectos de su narrativa, sí que aclara que la evitación del nombre completo responde a dos razones. La primera tiene que ver con que él no localiza sus novelas o relatos en lugares concretos y, en este caso, por imperativo de la historia, sí era necesario hacerlo; de ese modo, tuvo que resolver una contradicción de base: le molestaba tener que escribir el nombre de su ciudad natal y una manera de hacerlo sin hacerlo era creándole esa *tachadura*, con el deseo de «negar el lugar de origen». Por otra parte, la segunda razón, quizá secundaria o resultado de la primera, es la de transmitir un contenido poético: el *osario* no deja de ser el lugar en el que se hallan los huesos y, en el contexto de una dictadura donde se produjeron asesinatos todavía sin juzgar, es más que evidente el paralelismo entre ambos sustantivos (ciudad de Rosario y osario).

En los siguientes subapartados vamos a analizar cada una de las características de la autonovela familiar y de qué manera aparecen en este texto, valiéndonos de múltiples citas que nos sirven tanto de ejemplo como de punto de partida / llegada para el análisis posterior en el que se desarrollan los temas específicos de esta autonovela que han quedado pendientes.

### **1. Historia desconocida**

Una de las características fundamentales de las autonovelas familiares es que la historia que se cuenta es desconocida para el autor o la autora hasta que se sienta a escribirla. Es decir, la historia que trata de desentrañar es la historia que se nos presenta en el libro. En este caso, la historia de su padre durante la dictadura es una historia de la que nunca se ha hablado y que él empieza a conocer cuando regresa a la casa paterna y descubre los recortes y artículos recopilados por su padre.

Al apartar los ojos de la carpeta de mi padre, observé el patio de la casa que él había construido y me pregunté qué había dicho en el entierro de Burdisso, si él estuvo presente cuando su cadáver fue hallado en aquel pozo y si había algo que mi padre sabía o podía saber y que yo no iba a saber jamás, algo relacionado con el fondo sórdido y triste de un pueblo que yo creía idílico. (ESLLu, 107)

En este fragmento se revela que la historia que marca a su padre es una historia desconocida para el autor. La existencia de esa historia señala también la pérdida de inocencia del «pueblo que [yo] creía idílico», es decir, una suerte de avance hacia una adultez donde se ve la

realidad por primera vez tal y como fue siempre.

Que la historia empiece a ser desentrañada no garantiza la solidez de la trama. Al contrario, que sea una historia desconocida que se va desvelando produce una estructura fractal en el libro, un *mise en abyme* que genera más preguntas que se van abriendo una dentro de otra.

Eso es, me dije interrumpiendo la lectura; ésa es la razón por la que mi padre había decidido reunir toda esta información, por una simetría: un hombre desaparece y una mujer desaparece antes y ambos son hermanos y mi padre tal vez ha conocido a ambos y no ha podido impedir la desaparición de ninguno de los dos. Pero ¿cómo iba a poder mi padre impedir esas desapariciones? ¿Cómo creía, con la fuerza de qué mano pensaba mi padre impedir esas desapariciones, él, que estaba muriéndose en la cama de un hospital mientras yo leía todo esto? (ESLLu, 96)

## **2. Protagonista otro**

El protagonista de las autonovelas familiares es otro, nunca es el autor o la autora, que son, en cualquier caso, protagonistas vicarios de la historia principal. Es cierto, como ya hemos explicado en capítulos pasados, que la historia familia les conforma y su identidad está puesta en juego en esta narración, pero siempre es a través de la historia del familiar (padre, madre, hermana, tío, abuela...) que el autor es capaz de contar la suya propia. En el caso de Pron, la aspiración de parecerse al padre, de cumplir con sus expectativas como hijo, atraviesa el deseo de poner palabras al Otro (desconocido) que descubre en el museo local, donde se exhibe una grabación de su padre.

Mi padre contaba su historia, que aparentemente era también la de la prensa de la ciudad donde había decidido vivir, y yo, que le miraba en la pantalla de aquella exposición en un museo, sentía algo de orgullo y una muy fuerte decepción, que era la decepción que sentía habitualmente cuando pensaba en todo lo que había hecho mi padre y la imposibilidad de imitarle o de ofrecerle un logro que estuviera a la altura de los suyos, que habían sido muchos y se contaban en páginas de periódico, en periodistas formados por él y que a su vez me habían formado a mí y en una historia política de la que yo había sabido alguna vez y después había procurado olvidarlo casi todo. (ESLLu, 133-134)

## **3. Metaliteratura**

Una de las señales indefectibles para determinar si un texto forma parte de la nómina de las autonovelas familiares es la metaliteratura o, en el caso concreto del género narrativo, la

metanarración, es decir, la aparición de reflexiones en torno al propio libro que se está escribiendo el autor con el fin de hacer partícipe al lector de los procesos mentales por los que pasa para llegar al punto en el que está escribiendo.

Algunas de las señales morfológicas de la metaliteratura que aparecen en este texto en cuestión son el uso de pronombres y determinantes demostrativos, así como de adverbios de lugar (*aquí*, en referencia a veces al lugar y a veces como pronombre que sustituye a «este texto», «este libro») y de tiempo (*ahora*). Otro de los elementos, que en Pron no es significativo, es el «uso de verbos (de acción o de dicción) en presente de indicativo y en primera persona del singular» (Gallardo, 2019, 21), aunque ya hemos señalado que la preferencia de uso del pretérito no da a esta narración un carácter de pasado lejano, sino de pasado muy reciente, de hechos inmediatamente anteriores a la escritura.

Como veremos en el siguiente apartado (pretensión de veracidad), una de las características de las autonovelas familiares (y en parte ahí radica su carácter autobiográfico y su renuncia a la máscara autoficcional) es la sinceridad con la que declaran los hechos que pudieron ser o no ser ciertos, como ocurre con el siguiente fragmento. Nótese el uso del adverbio «aquí» y, en este caso, también el presente («lo que yo vengo a contar»):

Como quiera que sea, aquel encuentro, que ocurrió realmente y que, por tanto, fue verdadero, puede leerse aquí sencillamente como una invención, como algo falso, puesto que, en primer lugar, en aquellos momentos yo estaba lo suficientemente confundido, y tan claramente preocupado, que podía y puedo desconfiar de mis sentidos, que podía interpretar erróneamente un hecho verdadero, y, en segundo lugar, porque aquel encuentro con el futbolista envejecido de un país avejentado para mí, y casi todo lo que sucedió después, lo que yo vengo a contar, fue verdadero pero no necesariamente verosímil. Se ha dicho que en literatura lo bello es verdadero pero lo verdadero en literatura es solo lo verosímil, y entre lo verosímil y lo verdadero hay una distancia enorme. (...) Yo acababa de llegar a Argentina y, mientras esperaba el autobús que iba a llevarme a la ciudad donde mis padres vivían, a unos trescientos kilómetros al noroeste de Buenos Aires, yo pensaba que había venido de los oscuros bosques alemanes a la llanura horizontal argentina para ver morir a mi padre y para despedirme de él y prometerle –aunque yo no lo creyera en absoluto– que él y yo íbamos a tener otra oportunidad, en algún otro sitio, para que cada uno de nosotros averiguara quién era el otro y, quizá, por primera vez desde que él se había convertido en padre y yo en hijo, por fin entendiéramos algo; pero esto, siendo verdadero, no era en absoluto verosímil. (ESLLu, 26-27)

En el siguiente fragmento, Pron reflexiona sobre el género del libro que está escribiendo y ofrece una justificación de por qué ha tomado las elecciones estilísticas que se nos muestran:

el carácter fragmentario de una historia «personal e íntima». La historia de su familia no puede conformar un relato policiaco porque eso sería poco honesto con la historia propia, sería como traicionar la *verdad* que se pretende rastrear y en la que se pugna la más íntima y política historia personal.

Además, y yo había visto suficientes obras así ya e iba a ver muchas más en el futuro, el relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policiaco sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarle todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen; y, por otra, porque la resolución de la mayor parte de las historias policíacas es condescendiente con el lector, no importa la dureza que hayan exhibido en sus argumentos, para que el lector, atados los cabos sueltos y castigados finalmente los culpables de los hechos narrados, pueda devolverse a sí mismo al mundo real con una convicción de que los crímenes están resueltos y permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro, y que el mundo de fuera del libro se orienta por los mismos principios de justicia de la obra narrada y no debe ser cuestionado. (ESLLu, 143-144)

A continuación, en la misma página, el siguiente capítulo no solo contiene una reflexión metaliteraria, sino que permite entrever también la importancia de la «historia desconocida» para el propio desarrollo de la trama. Ese vaivén entre el ellos, el yo y el nosotros se hace presente en este párrafo, cuando el autor habla de que la historia de su padre está «en la historia de otros» y, justo a continuación, se erige como el narrador: «(...) que yo contara su historia y la historia de todos nosotros».

Al pensar en todo esto y al volver a pensar en ello durante los días y las noches siguientes, echado en la cama de una habitación que había sido mía o sentado en la silla de un pasillo de hospital que empezaba a resultarme conocido, frente a la claraboya circular de una habitación en la que estaba muriendo mi padre, me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara, y me pregunté también si mi padre lo había hecho de forma deliberada, como si presintiese que un día no iba a estar él allí para llevar a cabo la tarea por sí mismo y que ese día se acercaba, y hubiese deseado dejarme un misterio a modo de herencia; y me pregunté también qué hubiera pensado él, que era un periodista y por lo tanto prestaba mucha más atención a la verdad que yo, que nunca me había sentido cómodo con ella y le había hecho ambages para que se apartara de mí y me había marchado a un país que no había sido una realidad para mí desde el principio, que había sido un sitio donde no existía la situación opresiva que sí había sido real para mí durante largos años, me pregunté, digo, qué hubiera pensado él de que yo



escribiera un relato que apenas conocía, que sabía cómo terminaba –era evidente que terminaba en un hospital como terminan casi todas las historias– pero no sabía cómo comenzaba o qué sucedía en el medio. Qué hubiera pensado mi padre de que yo contase su historia sin conocerla por completo, persiguiéndola en las historias de otros como si yo fuera el coyote y él el correcaminos (...); qué hubiera pensado mi padre de que yo contara su historia y la historia de todos nosotros sin conocer en profundidad los hechos, con decenas de cabos sueltos que iba anudando lentamente para construir un relato que avanzaba a trompicones y contra todo lo que yo me había propuesto, pese a ser yo, indefectiblemente, su autor. ¿Qué había sido mi padre? ¿Qué había querido? ¿Qué era ese fondo de terror que yo había deseado olvidar por completo y que había regresado a mí cuando las pastillas habían comenzado a acabarse y yo había descubierto entre sus papeles la historia de los desaparecidos, que mi padre había hecho suya, que había explorado tanto como había podido para no tener que aventurarse en la suya propia? (ESLLu, 144-145)

El narrador recibe una llamada de teléfono de la universidad en la que trabaja y desde el otro lado de la línea le dicen que debe volver a su puesto de trabajo o se verán obligados a rescindir su contrato. Entre esa vida pactada y la exigencia de trabajo personal de memoria y reparación, Pron elige la segunda vía y da cuenta también de la necesidad de «formar parte de una memoria que había decidido recobrar», es decir, del carácter «formativo» del propio libro.

Entonces la mujer asintió y colgó y yo pensé que tenía dos días para decidir qué haría, pero también pensé que no hacía falta pensarlo: yo estaba allí y tenía una historia para escribir y era una historia de las que pueden hacer un buen libro porque tenía un misterio y tenía un héroe, un perseguidor y un perseguido, y yo ya había escrito historias así y sabía que podía volver a hacerlo; sin embargo, también sabía que esa historia había que contarla de otra forma, con fragmentos, con murmullos y con carcajadas y con llanto y que yo tan solo iba a poder escribirla cuando yo formase parte de una memoria que había decidido recobrar, para mí y para ellos y para los que nos siguieran. (ESLLu 185-186)

Además de reflexionar sobre el carácter moral del propio libro en la acotación de la siguiente cita, el autor remite a la urgencia política y judicial de reparación: los autores de la desaparición y asesinato de Alicia Burdisso nunca pudieron ser juzgados.

En el juicio también había comenzado a ser juzgado el antiguo gobernador Antonio Domingo Bussi (84), quien fue apartado del proceso por razones de salud, mientras que dos de los militares acusados, Albino Mario Zimmerman (76) y Alberto Cattáneo (81), murieron respectivamente en marzo y mayo de 2010, lo que habla de la urgencia con la que estos juicios –y los juicios privados, la tarea de averiguar quiénes han sido los que nos han antecedido, que es el tema de este libro– deben ser realizados. (ESLLu, 197-198)

#### 4. Pretensión de veracidad

Ya sabemos que la pretensión de veracidad se refiere a las reflexiones, a veces también metaliterarias, en las que se explicita no solo la veracidad, verdad o verosimilitud de lo que se cuenta, sino también las dudas que encierra esa veracidad por el hecho de no pretender ser ficción o por su incapacidad para serlo. En este fragmento se entrevé la lucha de Pron por intentar colocar a los padres en una historia en particular y su honestidad se evidencia en el hecho de preguntarse «cómo recordar[la]» la historia de ellos y qué lugar ocupar en la narración del pasado paterno si «ellos mismos no han podido hacerlo»:

Naturalmente, un minuto tampoco podía ser contado de forma consecutiva y lineal, y supongo que mi padre tenía esto en mente cuando me dijo que le hubiera gustado escribir una novela pero que ésta nunca podría haber sido narrada en esos términos. Naturalmente también, yo no hubiera sido consecuente con lo que mis padres hacían y pensaban si la hubiese contado de ese modo; la pregunta sobre cómo narrar su historia equivalía a la pregunta de cómo recordarla y cómo recordarlos, y acarreaba otros interrogantes: cómo narrar lo que les sucedió si ellos mismos no han podido hacerlo, cómo contar una experiencia colectiva de forma individual, cómo dar cuenta de lo que les pasó a ellos sin que se piense que se intenta convertirlos en los protagonistas de una historia que es colectiva, qué lugar ocupar en esa historia. (ESLLu, 170)

El autor no vivió los hechos directamente (Pron era un niño cuando aconteció la dictadura militar argentina) y esa ausencia le genera dudas sobre su legitimidad como narrador. Sin embargo, esa historia es también la suya, por tanto, y esto es muy relevante en este punto, debe elegir el lugar desde el que narrar, porque ese es el nuevo lugar desde el que vivir a partir de ahora.

La pretensión de veracidad engloba también la declaración minuciosa de que ciertos hechos narrados pudieron no ser exactamente así como se cuentan, lo que, para algunos teóricos, resta veracidad. Sin embargo, el hecho de manifestar la «ficcionalidad» de las reconstrucciones de hechos o de recuerdos, como apuntábamos en el apartado anterior, remite directamente al deseo e intención de no falsear que tiene el autor.

El recuerdo, imaginario o real, de que mi padre alguna vez me había contado que él había estado acreditado como periodista en el palco en el que supuestamente iba a hablar Perón a su llegada a Ezeiza, ésta es la parte real del recuerdo, y de cómo, al comenzar el cruce de disparos, se escondió tras el estuche de un contrabajo en el foso destinado a la orquesta, en la que quizá sea la parte imaginaria del recuerdo. (ESLLu, 175)

Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento, donde la necesidad de contar «su historia» es más imperiosa que la falta de fidelidad de cada uno de los datos ofrecidos. Esto es porque la historia no solo es la del padre, sino que él también forma parte de ella, él, como hijo y como escritor, está llamado a darles voz a los que no la tuvieron.

A veces pienso también que quizá yo no pueda nunca contar su historia, pero que debo intentarlo de todas formas, y también pienso que, aunque la historia tal como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizado por el hecho de que también es mi historia y por el hecho de que mis padres y algunos de sus compañeros siguen con vida; si esto es verdad, si no sé contar su historia, debo hacerlo de todos modos para que ellos se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto. (ESLLu, 190-191)

Da igual, hasta cierto punto, la veracidad –llamémosla– secundaria; casi es más deseable que la acción de escribir provoque una reacción, un acto del habla, una narración que ayude a articular los hechos ocurridos en el pasado. Y si los hechos narrados son de tanta importancia para la identidad de la familia del autor y para el autor mismo, es comprensible que la verdad sea el motor mismo de la narración:

(...) A tu padre no le hubiera molestado morir si a cambio había una posibilidad de que alguien lo recordara y que después decidiera contar su historia y la de las personas que fueron sus compañeros y marcharon con él al puto final de la historia. Quizá pensó, como solía hacerlo a veces: «Que por lo menos quede algo escrito», y que lo escrito sea un misterio y que sirva para que mi hijo busque a su padre y lo encuentre, y que encuentre con él a quienes compartieron con su padre una idea que solo podía terminar mal. Que buscando a su padre sepa qué sucedió con él y con los que él quiso y por qué todo eso es lo que él es. Que mi hijo sepa que pese a todos los malentendidos y las derrotas hay una lucha y no se acaba, y esa lucha es por verdad y por justicia y por luz para los que están en la oscuridad. Eso dijo mi madre un momento antes de cerrar el álbum de fotografías. (ESLLu, 189-190)

Como comentábamos, en el epílogo aparece una alusión a la «ficcionalidad» como un elemento imperativo en cualquier texto escrito. Sin embargo, sabemos ya que esto no es así. En este fragmento es interesante cómo esa justificación sirve para introducir las correcciones y anotaciones del padre. Si el texto fuera realmente ficcional, las rectificaciones serían de todo punto innecesarias.

Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como el testimonio y la autobiografía; en ese sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor español Antonio

Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: «Una gota de ficción tiñe todo de ficción». Al leer el manuscrito de este libro, mi padre creyó importante pese a ello hacer algunas observaciones con la finalidad de dar su visión de los eventos narrados y reparar ciertos errores; el texto que reúne esas observaciones, y que resulta el primer testimonio de la clase de reacciones que este libro pretende provocar en primer lugar, se encuentra disponible bajo el vínculo <http://patriciopron.blogspot.com/p/el-espiritu-de-mis-padres-sigue.html>. (ESLLu, 198)

En muchas ocasiones, varias de las características definitorias de las autonovelas familiares aparecen entrelazadas en el mismo texto. Muchas de las anteriores citas contienen metaliteratura y también un marcado rasgo de espejo (donde el autor se refleja y se conforma a través de la historia familiar). En este caso, Pron describe la historia desconocida que trata de desentrañar, cuyo protagonista es su padre, no él directamente. Además, usa la metaliteratura para mostrar la pretensión de veracidad sobre lo que no es seguro aún («aquí debo fingir que lo desconozco»).

Al llegar a este punto retrocedí las páginas y volví a despegar el plano manipulado de mi padre, pero no supe cómo averiguar si alguna de las casas rurales que había visitado y aparecían marcadas en el mapa eran la casa en la que se había producido el asesinato, y, en ese caso, si había sido mi padre quien había alertado a la policía. En una pequeña hoja en blanco que encontré sobre la mesa de trabajo de mi padre apunté: «¿Fue mi padre el recolector de leña –el cazador, en otras versiones– que dio parte a la policía?» y me quedé contemplando lo que había escrito durante un largo rato. Al fin le di vuelta a la hoja y descubrí que se trataba de una factura por unas ampliaciones fotográficas que no aparecían en la carpeta y que –pero esto aún no lo sabía, por lo que aquí debo fingir que lo desconozco– se encontraban en otra de las carpetas apiladas sobre la mesa, a la que iba a volver una y otra vez en los días siguientes a estos descubrimientos. (ESLLu, 113)

Cuando los autores de autonovelas se enfrentan a los datos fríos descubren que por más intención de ficcionalización que arrojen, no van a poder mentir. En este caso, el siguiente fragmento reproduce cómo el autor, después de encontrar los artículos de prensa sin saber el motivo por el que su padre guardó toda esa información, desvela la presencia de su padre en el asunto narrado:

«... Cuando el cortejo llegó al cementerio local, varios centenares de ciudadanos acompañaron el féretro de Burdisso hasta su última morada. Allí “Chacho” Pron[,] con cálidas y sentidas palabras[,] recordó también a Alicia Burdisso, la hermana de Alberto[,] desaparecida un [sic] veintiuno de junio de 1976 durante el proceso [sic] militar[,] en la provincia de Tucumán». (ESLLu, 95)

## 5. La autonovela como espejo

Como ya hemos ido sugiriendo, la autonovela familiar funciona como un espejo: no solamente acaba retratando a ese familiar o esa historia desconocida con un protagonista definido, sino que el propio autor o la propia autora acaban encontrando su reflejo personal, acaban desarrollando su propia historia a partir o a través de la de otros. En ese sentido, el hecho de convertirse en escritor adquieren un importante peso en estas narraciones, porque su profesión forma parte de la historia familiar y el acto de escribir el libro es el acto del habla que los legitima como «contadores» o «recopiladores» o «intérpretes» de la historia familiar. Y, en este caso, además, como interlocutores.

En los siguientes fragmentos se percibe cómo Pron está formado y conformado por la historia argentina de sus padres y por la intrahistoria familiar.

En esas estanterías casi nunca había libros de aquellos escritores muertos a los que yo había leído alguna vez, cuando era un adolescente pobre en un barrio pobre de una ciudad pobre de un país pobre y estaba empeñado estúpidamente en convertirme en parte de esa república imaginaria a la que ellos pertenecían, una república de contornos imprecisos en la que los escritores escribían en Nueva York o en Londres, en Berlín o en Buenos Aires, y sin embargo no era de este mundo. (ESLLu 15)

El narrador comienza el libro asegurando que había perdido «por completo la memoria» (ESLLu, 11) y que era efecto de las pastillas que tomaba, pero pronto se da cuenta de que quizá es porque hay muchas cosas que no ha querido ver ni recordar.

(...) solo que los tiempos por venir habían seguido viniendo y yo solo había podido cogerme de los troncos de aquellos árboles que aún resistían al tornado dejando de escribir, dejando completamente de escribir y de leer y viendo los libros como lo que eran, lo único que yo había podido llamar alguna vez mi casa, completos desconocidos en aquel tiempo de pastillas y de sueños vívidos en que ya no recordaba ni quería recordar qué maldita cosa era una casa. (ESLLu, 16)

La literatura le formó como escritor y como persona, pero aunque ese uno es un punto de unión con su padre, sí lo es el periodismo, una tradición común que se manifiesta al descubrir los artículos guardados por su padre.

En la fotocopia del artículo que aparecía en su carpeta, mi padre había destacado con un fluorescente amarillo un párrafo que a mí se me había pasado por alto en la lectura y que él, mucho mejor periodista que yo —maestro además de los periodistas que con el tiempo iban a ser mis maestros, en un proceso casi preindustrial de aprendizaje que se oponía radicalmente en forma y contenido a

las tonterías que pretendían enseñarnos en la universidad y, además, nos unía a mi padre y a mí en una especie de tradición involuntaria, una vieja escuela de rigor y de voluntad y de la derrota en el periodismo (...). (ESLLu, 103)

En este libro existe una simetría entre la búsqueda que realiza el padre sobre los crímenes que el hijo descubre y la búsqueda que realiza el hijo con respecto a la figura de su padre. El hijo no solamente se ve reflejado en el padre, sino que siente la obligación de completar su historia.

Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y registros oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico, la desaparición y la muerte de un hombre en un pozo abandonado, y que eso iba a hacerle pensar en la simetría entre la muerte de ese hombre y la de su hermana y a generar otra simetría, también involuntaria y de la que mi padre no iba a saber nada nunca: mi padre procurando colaborar con la búsqueda de Burdisso y yo intentando buscar y hallar a mi padre en sus últimos pensamientos antes de que todo lo que había sucedido sucediera. (ESLLu, 120-121)

En esa búsqueda, como decíamos, Pron va a un museo donde se expone la historia de la prensa local y donde aparece un monitor con una serie de entrevistas, entre ellas a su padre. La siguiente escena remite a la simetría de la que hablábamos antes y a la necesidad de completar lo que no fue dicho por el padre, lo que no se elaboró en palabras o en hechos. La metáfora del reflejo en este caso no deja espacio a la duda.

En algún momento un empleado entró y anunció que la sala se cerraría en cinco minutos y luego se acercó al televisor donde estaba hablando mi padre y lo apagó. Mi padre dejó inconclusa la frase que estaba diciendo y yo traté de completarla pero no pude: donde estaba la cara de mi padre comencé a ver la mía, que se reflejaba en la pantalla negra con todas las facciones reunidas en un gesto de dolor y tristeza que yo nunca antes había visto. (ESLLu, 134)

Al parecer, el padre también tenía la intención de escribir una novela, quizá es esa elaboración en palabras o en hechos tan necesaria para legitimar la historia la conexión que a Pron le faltaba en el momento en el que llegó a su vieja casa paterna para acompañar a su padre moribundo. Cabe pensar que esa novela es «esta» novela, es decir, que lo que el padre nunca pudo escribir es lo que ahora el hijo está escribiendo.

Una vez mi padre me había dicho que a él le hubiera gustado escribir una novela. Aquella noche, frente a su mesa de trabajo, (...), me pregunté si no lo había hecho

realmente. (...) Y también había fotografías, que tal vez conformaban los materiales para la novela que mi padre hubiera querido escribir y que no había escrito. (ESLLu, 135)

A continuación, en el siguiente capítulo, el autor sigue reflexionando sobre la novela de su padre. La semejanza con la «novela» real, la que él mismo escribe, es evidente.

## 8

¿Cómo debía haber sido la novela que mi padre había querido escribir? Breve, hecha de fragmentos, con huecos allí donde mi padre no pudiera o no quisiera recordar algo, hecha de simetrías –historias duplicándose a sí mismas una y otra vez como si fueran la mancha de tinta en un papel plegado hasta el cansancio, un tema mínimo repetido varias veces como en una sinfonía o en un monólogo de un idiota– y más triste que el día del padre en un orfanato. (ESLLu, 135-136)

Y el siguiente capítulo lo dedica a enumerar todos los géneros y estilos que no se hubieran correspondido con la novela escrita por su padre. Reproduzco el inicio de ese capítulo para dar cuenta de varios de ellos, con los que habitualmente se confunden las autonovelas familiares: «novela de formación», «ficción detectivesca» y «ficción histórica». Ninguna de ellas abarca la complejidad de la autonovela; serían géneros con los que la realidad que se intenta reconstruir se vería corrompida y ninguno de ellos responde a los principios posmodernos que están en juego en este tipo de literatura.

Una cosa estaba clara: la novela que hubiera escrito mi padre no hubiera sido una novela alegórica ni una ficción doméstica ni una novela de aventuras o de romance, no hubiera sido una alegoría ni una balada ni una novela de formación, tampoco una ficción detectivesca ni una fábula ni un cuento de hadas ni una ficción histórica (...). (ESLLu, 136)

La responsabilidad que el propio Pron se arroga para contar la historia de su padre es prácticamente paralizante en el sueño que narra a continuación: él es el encargado de plasmar el pasado cercano (2008), el pasado que está relacionado con ese pasado cercano (1977) y el presente (2010). Es destacable también que el libro transcurra en ese año, 2010, probablemente cuando fue escrito, dado que se publicó un año después, en 2011.

Soné que estaba viendo un filme con mi padre. Unos zapatos sueltos, creo que míos, se encontraban entre nosotros y el televisor, donde se mostraba un anuncio realizado con imágenes de dibujos de artefactos voladores hechos por niños. Un texto manuscrito seguía al anuncio: Nosotros somos todos parte de nuestro idioma; cuando uno de nosotros muere, muere también nuestro nombre y una parte pequeña pero significativa de nuestra lengua. Por esa razón, y porque no

deseo empobrecerla, me he decidido a vivir hasta que nuevas palabras vengan. La firma al final del texto era ilegible y solo podían comprenderse las tres fechas que seguían a continuación: 1977, 2008 y 2010. Mi padre se volvía hacia mí y me decía: 2010 es 2008 sin 1977, y 1977 es 2010 al revés. No tenés nada que temer, y yo le respondía: No tengo miedo, y mi padre volvía la vista a la pantalla del televisor y decía: Pero yo sí. (ESLLu, 153-154)

En esa autonovela como espejo van surgiendo, como en otras, nunca al principio del texto, sino más bien al final, una serie de conclusiones sobre recuerdos enterrados o vivencias *olvidadas*, en este caso concreto referentes a la precaución al caminar por la calle. Si nos apoyáramos en Freud para interpretarlos, probablemente nos remitiría a los hechos pasados reprimidos que, de tan importantes, han configurado nuestra psique y nuestro comportamiento posterior, tal y como, sin citarlo, se observa en varios de los fragmentos de ESLLu.

Estas prohibiciones, que yo recordé en aquel momento por primera vez en mucho tiempo, estaban destinadas a preservarme y a preservarnos a mis padres y a mí y a mis hermanos en una época de terror, y parecían haber sido ya olvidadas por mis padres pero no por mí, porque al recordarlas pensé en algo que yo solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído: trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de cara. (ESLLu, 164)

Esa falta de memoria con la que comienza el autor su libro acaba siendo un motivo de reflexión sobre su propia identidad. Han sido los hechos traumáticos los que han determinado los comportamientos y no al revés.

Al comprender esto, entendí también que no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo, y entonces decidí recordar y hacerlo por mí y por mi padre y por lo que ambos habíamos salido a buscar y nos había reunido sin que lo quisiéramos. (ESLLu, 165)

En esa búsqueda del lugar que ocupa su propia existencia, Pron, después de explicar cómo funcionaba la organización peronista a la que pertenecían sus padres durante la dictadura, reflexiona sobre por qué alguien en aquella época querría tener hijos. Encuentra un lugar para sí en la supervivencia de sus propios padres.

Su fracaso nos dio la vida, pero también nosotros les dimos algo a ellos: en aquellos años, un hijo era una buena pantalla, una señal inequívoca que debía ser



interpretada como la adhesión a una forma de vida convencional y alejada de las actividades revolucionarias; un niño podía ser, en un retén o en un allanamiento, la diferencia entre la vida y la muerte. (ESLLu, 169)

Y ese lugar del pasado se desplaza en el presente a una responsabilidad más alta: la de cumplir con la palabra, la de recuperar la memoria y la de confrontarse con los hechos vividos, a veces traumáticos, que permanecen en el silencio de las casas.

¿Qué podía yo hacer con ese mandato? ¿Qué iban a poder hacer con él mis hermanos y todos aquellos que yo iba a conocer después, los hijos de los militares de la organización de mis padres pero también los de los miembros de las otras organizaciones, todos perdidos en un mundo de desposesión y de frivolidad, todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ni siquiera podemos recordar y que nuestros padres ni siquiera se atreven a mirar de frente todavía? (ESLLu, 178)

La búsqueda constituye un ejercicio vital mucho más complejo que el de escribir un libro, porque excede los límites de lo íntimo. Porque en esa búsqueda el autor, en este caso Pron, conecta lo vivido por su padre con lo que él está destinado a vivir. Pron se inserta dentro de una colectividad nuevamente y descubre el carácter político de su cometido:

(...) y que esa tarea, la de averiguar quién había sido mi padre iba a ser una tarea que me iba a ocupar durante un largo tiempo, quizá hasta que yo fuera padre algún día, y que ninguna pastilla podía hacer eso por mí. También comprendí que tenía que escribir sobre él y que escribir sobre él iba a consistir ya no tan solo en averiguar quién había sido él, sino también, y sobre todo, cómo escribir sobre el padre, cómo ser un detective del padre y reunir toda la información a un juez imparcial que yo no conocía y tal vez no fuera a conocer nunca (...). Mi padre había comenzado a buscar a su amiga perdida y yo, sin quererlo, había empezado también poco después a buscar a mi padre y ése era un destino argentino. Y me pregunté si todo aquello no era también una tarea política, una de las pocas que podía tener relevancia para mi propia generación, que había creído en el proyecto liberal que arrojara a la miseria a buena parte de los argentinos durante la década de 1990 y les había hecho hablar un lenguaje incomprensible que debía ser subtítulo (...). (ESLLu, 183-184)

En el siguiente fragmento, Pron da un paso más y no solo descubre connotaciones nuevas a hechos compartidos con su padre, sino que se imagina cómo su padre podría estar viéndose reflejado en él cuando era niño. En este caso, hay un espejo frente a otro y el recuerdo se multiplica hasta el infinito.

Una vez mi padre y yo nos internamos en un monte y mi padre comenzó a explicarme cómo orientarme (...). A mí estas enseñanzas me resultaban

indiferentes por entonces, pero volvieron a mi cabeza cuando cerré la carpeta de mi padre. En ese momento me pareció que lo que mi padre había querido enseñarme en aquella ocasión, en aquel absurdo juego de guerrilleros en el que me vi involucrado sin quererlo, era cómo sobrevivir, y me pregunté si ésa no había sido la única cosa que había procurado enseñarme a lo largo de los años. Mi padre había reconocido en mí al niño enfermizo y tal vez indefenso que quizá él mismo fuera en su infancia (...). (ESLLu, 191)

La naturaleza, en estos últimos párrafos del libro, representa la supervivencia en la dictadura y, en cierto sentido, un niño nunca es suficientemente fuerte para afrontar ese trauma. Ese terror «indefinible» que Pron señala sigue quizá siendo indefinible, pero al menos se puede nombrar: «La exhibición de la naturaleza brutal del mundo y de la escasísima distancia que separaba la vida y la muerte de las cosas no hizo de mí un niño más fuerte, sino que instaló en mí un terror indefinible que me acompaña desde entonces» (ESLLu, 192).

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

Ya que el trauma, hemos visto, debe ser entendido en relación a cuestiones humillantes en un contexto particular, el secreto familiar que revelan las autonovelas no es en ocasiones resultado de una ocultación, sino de un silencio impuesto. A veces lo político (en el sentido nacional) no tiene tanta importancia como las circunstancias personales de los miembros de la familia retratados. En el caso de ESLLu, el secreto aparece en forma de cuestionamiento. El secreto es más un misterio: un crimen sin resolver y el lugar que ocupa su padre en él.

(...) por qué alguien querría asesinar a un idiota faulkneriano, a un adulto con el cerebro de un niño, (...). Esa pregunta, que atravesaba los artículos de los días siguientes en la carpeta de mi padre, es tal vez una pregunta de índole pública; de índole privada, tan íntima que tan solo podría hacérmela a mí mismo, que no sabía responderla por entonces, era por qué mi padre se había interesado tanto por la desaparición de alguien a quien tal vez ni siquiera conociera, uno de esos rostros que uno ve en un pueblo y que puede asociar a un nombre o dos —el suyo, el de su padre— y sin embargo no significan mucho, son parte del paisaje como una montaña o un río; y pensé que el misterio era doble: el de las particulares circunstancias en que Burdisso había muerto y el de las motivaciones que habían llevado a mi padre a buscarlo, como si esa búsqueda fuese a aclarar un misterio mayor más profundamente hundido en la realidad. (ESLLu, 91)

Además de misterio, se usan otros sinónimos. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se habla de «rompecabezas»: «(...) pero lo que importa es que al cerrar la carpeta de mi padre pensé que mi padre había creado para mí otro rompecabezas. Esta vez, sin embargo, las piezas eran móviles y debían ser recompuestas en un tablero mayor que era la memoria y era

el mundo» (ESLLu, 129). El secreto casi siempre es algo «perdido», algo que hay que buscar aunque no se sepa muy bien cómo ni qué se puede encontrar al final:

Tuve la impresión de que mi padre no había estado buscando realmente al asesinado, que éste le importaba poco o nada; que lo que había hecho era buscar a la hermana, restituir allí y entonces una búsqueda que ciertas circunstancias trágicas, que yo mismo, y tal vez él y mi madre, habíamos intentado olvidar, le habían impedido llevar a cabo en el mes de junio de 1977, cuando mi madre y él y yo –mis hermanos no habían nacido aún– vivíamos en un ambiente en que el terror hacía que los sonidos y los movimientos nos llegasen retardados, como si estuviéramos bajo el agua. (ESLLu, 130)

También puede materializarse en un hecho concreto que se debe reconstruir a base de informaciones fragmentadas, ya que los protagonistas o bien están muertos o bien no quieren o no pueden hablar: «Entonces yo dije: Es por eso que él quiso buscarla, tanto tiempo después; porque él la había introducido en la política y él había seguido viviendo y ella estaba ahora muerta. Mi hermana puso una mano sobre mí y luego se marchó al final del pasillo, donde yo no la veía» (ESLLu, 181).

Aunque la persona que decide contar los hechos no sea el protagonista directo de los mismos, la búsqueda comienza porque existe una estructura emocional o un trauma subyugado a ese pasado. Y el trauma vivido por los padres (y por el autor-niño) ha sido transmitido por cauces que escapan a la comprensión:

Al leer esto comprendí que el sueño que había tenido había servido de advertencia o de recordatorio para mi padre y para mí, y que en él la transformación de la palabra «verschwunden» (desaparecido) en «Wunden» (herida) correspondía a lo sucedido a mi padre, y que la de la palabra «verschweigen» (callar) en «verschreiben» (recetar) tenía que ver con lo que me había sucedido a mí, y pensé que era el momento de poner punto final a todo ello. (ESLLu, 183)

Al final del libro, el autor sabe que es necesario construir un relato y confrontar los hechos con su padre. Es a él a quien le debe el relato y es él quien lo completa:

Cuando pude volver a hablar le dije: Aguanta, tú y yo tenemos que hablar pero ahora tú no puedes y yo no puedo; sin embargo, algún día quizá podamos, de esta forma o de otra, y tú tienes que aguantar hasta que llegue ese día. Entonces solté su mano y salí de la habitación y seguí llorando un rato en el pasillo. (ESLLu, 187-188)

La historia de padre e hijo está atravesada por los sucesos políticos y solo resolviendo estos, o

al menos verbalizando la falta que conlleva lo que se perdió, se puede mantener la relación entre ambos. Esa «reconciliación» se simboliza de la siguiente manera al final del libro, antes del epílogo:

A veces también pienso en mi padre junto al pozo donde fue encontrado Alberto José Burdisso y me imagino estando a su lado. Mi padre y yo entre las ruinas de una casa a unos trescientos metros de un camino rural poco transitado, apenas unas paredes y unos montículos de ladrillos y escombros entre árboles de paraíso y ligustros y malezas, y los dos allí contemplando la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina, todos los desamparados y los desfavorecidos y los muertos porque intentaron oponer una violencia tal vez justa a una violencia profundamente injusta y a todos los que mató el Estado argentino, el Estado que gobierna sobre ese país donde tan solo los muertos entierran a los muertos. A veces nos recuerdo a mi padre y a mí deambulando por un bosque de árboles bajos y pienso que ese bosque es el del miedo y que él y yo seguimos allí y él sigue guiándome, y que quizá salgamos de ese bosque algún día. (ESLLu, 192)

## **7. Fotografías y documentos**

A pesar de que sí se describen fotografías familiares y de periódico, además de transcribir textos de recortes y artículos, en este libro no aparecen las reproducciones originales. En una conversación privada, el autor aseguró que la portada fue elección suya, ya que sus editores sí querían que apareciera una fotografía de él de niño, pero según su criterio eso reduciría la interpretación del libro a un «tema personal».

Las fotografías y los documentos, como vemos, sí son muy importantes en esta autonovela. No hay que olvidar que, como en otras manifestaciones autobiográficas, la documentación real apoya la factualidad del relato y, además, vertebrata la trama. Respecto a la factualidad, con una simple búsqueda en internet se pueden encontrar sin problema muchos de los artículos digitales de los que se habla en el libro.

La descripción de las fotografías a veces ayuda a enmarcar una realidad más amplia:

Mientras yo viajaba en aquel avión de regreso a un país que mi padre había querido que fuera también el mío, y que para mí era igual que el abismo aquel frente al que él y yo posábamos sin entendernos en una fotografía, yo no sabía aún, sin embargo, que mi padre conocía el miedo mucho mejor de lo que yo pensaba, que mi padre había vivido con él y había luchado contra él y, como todos, había perdido esa batalla de una guerra silenciosa que había sido la suya y la de toda su generación. (ESLLu, 23)

En otras ocasiones, remite a la inaprehensibilidad del pasado y, sobre todo, de la identidad borrada o borrosa del progenitor:

En la siguiente carpeta encontré la reproducción de una vieja fotografía, ampliada hasta que los gestos se habían trastocado en puntos. En ella aparecía mi padre aunque, desde luego, no era mi padre justamente, sino quienquiera que él había sido antes de que yo lo conociera (...). Yo pensé: Conozco este rostro, pero después, al leer los materiales que mi padre había reunido en esa carpeta, pensé que yo no lo había conocido, que no lo había visto jamás y que hubiera preferido seguir sin haberlo visto nunca, sin haber sabido nada de la persona que había estado detrás de ese rostro y, a la vez, sin saber nada sobre las últimas semanas de mi padre, porque no siempre quieres saber ciertas cosas debido a que lo que sabes se convierte en algo de tu propiedad, y hay ciertas cosas que tú no quisieras poseer nunca. (ESLLu, 52-53)

Además, en esta ocasión, el no-conocimiento de su padre se narra como un hecho tranquilizador para el autor, ya que, en cualquier caso, enfrentarse a una memoria traumática no resulta un trance agradable. A veces la memoria se enfrenta a sí misma y resuelve la novela familiar freudiana de la manera más práctica: dudando de sí misma y, sobre todo, obligando a escribir sobre esa duda. El escritor pone en cuestión la veracidad de la historia después de evocarla al observar una fotografía, pero desactiva esa «ficción» al poner la duda por escrito.

En el fondo de la fotografía, una iglesia que yo conocía, con una torre desproporcionada en relación con el resto del edificio, que parecía un cisne acurrucado en la orilla estirando su cuello en procura de hacerse con algo de alimento. Al verla, recordé que mi padre alguna vez me había contado que mi bisabuelo paterno había subido a la antigua torre de la iglesia, que había sido dañada en un terremoto o en una catástrofe natural semejante, para limpiarla de escombros con la finalidad de que pudiera ser reconstruida, y que esto no había carecido de mérito porque las vigas de madera de la torre estaban podridas por haber permanecido a la intemperie y al hacerlo mi bisabuelo había puesto en riesgo su vida y el hilo inevitable de paternidades que conducía hasta nosotros; pero en ese momento no pude recordar si mi padre me había contado la historia o si ésta era inventada, una extrapolación de un símil imaginario entre la delgadez de la torre y la de mi abuelo paterno tal como yo lo recordaba, y aún hoy no sé si fue mi bisabuelo paterno o mi bisabuelo materno el que subió a la torre y tampoco sé si alguna vez la torre de la iglesia sufrió deterioro alguno, puesto que las catástrofes naturales son escasas en El Trébol, y, además, en la región no suele haber terremotos. (ESLLu, 82)

La novela familiar de la que da cuenta Pron en este párrafo (la valentía de su bisabuelo y la fina línea que separó la vida de la muerte y, por lo tanto, de la extinción de toda posibilidad de familia) da lugar a su cuestionamiento a un nivel interno: el autor no sabe si la historia se

la habían contando o si era inventada, que es, en realidad, lo que les pasa a todas las novelas familiares.

También es una fotografía la que desvela el secreto del padre, es decir, por qué guarda tantos recortes e informaciones sobre los hermanos Burdisso:

A continuación había otras fotografías. En la primera se veía a una decena de jóvenes sentados a una mesa con dos botellas de vino (...). No todos los jóvenes miran al fotógrafo o a la fotógrafa; apenas lo hacen el que se encuentra a la izquierda de un joven que es mi padre (...). Una serie de elementos, en particular las rejas de una ventana, me hicieron comprender que los jóvenes se encontraban en la sala de estar de la casa de mis abuelos paternos (...). A la derecha de la fotografía hay una joven que sonríe y mira hacia el frente y parece estar cantando. Es Alicia Raquel Burdisso. (ESLLu, 138-139)

La fotografía ayuda a transmitir una idea posmoderna de la memoria: la medialidad de una imagen que es real, pero no lo es porque se desvanece ante el recuerdo.

Si se posee una copia digital de la fotografía, como es el caso, y ésta es ampliada una y otra vez, como lo ha hecho mi padre, el rostro de la mujer se descompone en una multitud de pequeños cuadrados grises hasta que la mujer, literalmente, y detrás de esos puntos, desaparece. (ESLLu, 140)

## **Memoria y revelación**

Hemos visto hasta ahora cómo trataban algunos teóricos a la literatura relacionada con la memoria. Una de ellas, Sarah Roos, a la que no hemos citado hasta ahora, desarrolla, partiendo de la teoría de los actos afiliativos de Faber y en el contexto iberoamericano y, más en concreto, en el del Cono Sur, el concepto de «relato de filiación», que describe como un «fenómeno emergente» que cuenta con un «alto grado de hibridización, mezcla y experimentación llevado a cabo en la producción (auto)biográfica contemporánea» (2013, 337) y cuya característica fundamental es la relación entre hijos (narradores) y padres.

Así, cuando se trata de teorizar sobre este libro en particular, es fácil incluirlo dentro de esta denominación (Logie, 2018) o de analizarlo únicamente bajo la perspectiva de las teorías de la memoria o la posmemoria (Gómez, 2014; La Haije, 2015). Sin embargo, para no redundar en análisis ya desarrollados por otros, nos parece más interesante puntualizar un aspecto de la memoria en ESLLu, como es la interdependencia existente entre este concepto y el de

revelación.

Las manifestaciones culturales de este siglo «se caracterizan por la búsqueda, por la indagación o, en definitiva, por intentar contestar a las preguntas, a los interrogantes y a los vacíos que la Historia en mayúsculas, o la intrahistoria en minúsculas, en pasado y en presente» (Martínez Rubio, 2015a, 153). Este teórico categoriza ESLLu como «investigación de escritor» y destaca la figura de «detective» que el propio Pron se atribuye. Sin embargo, no solo el mandato paterno y ético es importante en el libro, sino también el carácter a veces fortuito con el que él (y su propia generación) se ha ido topando con los hechos del pasado y, prácticamente, con su propia identidad.

En el caso de Pron, es cierto que la revelación fue, en un sentido estricto, lo que lo empujó a la escritura del libro porque encontrar los documentos que guardaba su padre era el elemento de cohesión que necesitaba para montar una trama.<sup>51</sup> La revelación, como ocurre en el siguiente fragmento, provoca un relato parcial que debe seguir contándose con más fragmentos que pueden ser resultado de la investigación o de otra revelación nueva:

Al abandonar las fotografías sobre la mesa de trabajo de mi padre comprendí que su interés por lo sucedido a Alberto Burdisso era el resultado de su interés por lo que le sucediera a su hermana Alicia, y que ese interés era a su vez el producto de un hecho que tal vez mi padre no pudiera explicarse siquiera a sí mismo pero para cuya dilucidación él había reunido todos los materiales, y ese hecho era que él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener efectos en mí, muchos años después. Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policíaco apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura. (ESLLu, 142-143)

El relato policial no es válido porque la honestidad y la subjetividad están en juego. Hay que crear un género nuevo, una forma nueva de contar. Esta cita ejemplifica a la perfección varios de los criterios de la autonovela familiar: el protagonista es otro y el autor se da cuenta de que

51 Conversación privada.

la historia que narra tiene mucho que ver con su propia vida y con el relato personal que se cuenta de los hechos, hay una identificación o una función de espejo, por tanto; existe también una reflexión metaliteraria sobre qué escribir y cómo hacerlo para llegar al fin propuesto: contar, dejar por escrito, reflejar, desentrañar, hablar por fin después de décadas de silencio; revelar el secreto e intentar hacerlo de la manera más honesta posible.

Cuando el mecanismo de represión de la memoria se rompe, los recuerdos en sí mismos son una fuente de revelación. «No importaba cuán imaginaria fuera la casa», dice Pron, «porque las consecuencias de ésta siempre eran reales»; esto es, da igual que los recuerdos traumáticos sean inaccesibles, siempre encuentran una manera de proyección.

Mi memoria, que se había visto interrumpida durante largos años, había comenzado a funcionar otra vez al recordar estos hechos pero no lo hacía de forma lineal: la memoria regurgitaba imágenes y recuerdos que desplazaban con violencia aquello que yo estuviera viendo o haciendo en el momento en que éstos tenían lugar y me impedían vivir por completo en el presente, que por otra parte era incómodo y triste, **pero no podían devolverme totalmente al pasado**. Naturalmente, había un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención en lo que yo recordaba, pero alguien me había dicho alguna vez que no importaba cuán imaginaria fuera la causa, porque las consecuencias de ésta siempre eran reales. Entonces, las consecuencias de todo lo vivido eran el miedo y una serie de recuerdos que yo había recogido a lo largo de los años y que habían permanecido en mi memoria contra todo intento por mi parte de eliminarlos. **Ésta era una revelación para mí**, y era una revelación que tenía lugar en el pasillo de un hospital de una ciudad y de un país a los que yo no había querido regresar nunca, o mientras yo sostenía la mano de mi padre como nunca hubiera deseado sostenerla, en una habitación de hospital, **en un sitio donde yo comenzaba a saber quién había sido mi padre cuando ya era tarde** para todos nosotros, pero especialmente para mí y para él. (ESLLu 173-174, la negrilla es mía)

El momento de la revelación provoca un acercamiento entre identidades, en este caso, entre la paterna y la filial. En la mayoría de las autonovelas, esta conexión entre quiénes fueron los padres y quiénes son los hijos se produce cuando aquellos ya han muerto. Por eso, en el caso de Pron también es importante recalcar la capacidad de diálogo, de interlocución que consigue con su padre, que incluso termina corrigiendo o, siendo más específica, dando su punto de vista sobre los temas abordados por su hijo.

### **Responsabilidad colectiva**

Otro de los temas concretos que desarrolla ESLLu es la responsabilidad colectiva de una generación con respecto a la anterior, de los hijos «democráticos» de unos padres que vivieron la dictadura. Su importancia no se deduce solo de la propia exégesis de la narración



del libro, sino también a través de la forma en la que el autor decidió narrar y lo que dejó fuera del relato.

Enfrentarse a la dificultad de plantear el libro como un «tema personal» o erigirse (padre, hijo y familia al completo) «víctimas» conecta también con una necesidad de representar una sensibilidad generacional:

Alguien alguna vez había afirmado que los hijos serían la retaguardia de los jóvenes que en la década de 1970 habían peleado una guerra y la habían perdido y yo pensé también en ese mandato y en cómo ejecutarlo, y pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros. (ESLLu, 184-185)

La investigación sobre los padres, apunta Pron, es una intuición universal, así como construir una narración con esta investigación. Al principio del libro escribe:

Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar con verdadera imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluida la vida, pero sí pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. Los hijos son los policías de sus padres, pero a mí no me gustan los policías. Nunca se han llevado bien con mi familia. (ESLLu, 12)

La lente de aumento que coloca entre la relación que establece con su padre y la que establecen los hijos de la dictadura argentina con sus padres provoca una generalización con la que resulta más fácil explicar hechos muy complejos:

(...) yo también hubiera querido ese epitafio [«He peleado hasta el fin el buen combate, concluí mi carrera: conservé la fe»] para mí, pero luego pensé que yo no había peleado realmente, y que tampoco habían peleado los otros que tenían mi edad; algo o alguien nos había infligido ya una derrota y nosotros bebíamos o tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador en cualquier caso. (...) pero, una vez más, había algo en esa diferencia que era asimismo un punto de encuentro, un hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos. (ESLLu, 39)

Aunque Pron oscila durante el libro sobre cómo sentirse con respecto al «mandato» político de su país y de sus padres, su escritura siempre acaba destilando la inevitabilidad de la justicia, la obligación moral de una reparación.

Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que le precedió, la de nuestros padres. ¿No era terrible el imperativo ético que esa generación puso sin quererlo sobre nosotros? ¿Cómo matar al padre si ya está muerto y, en muchos casos, ha muerto defendiendo una idea que nos parece acertada incluso aunque su ejecución haya sido indolente o torpe o errónea? ¿De qué otra manera estar a su altura que no sea haciendo como ellos, peleando una guerra insensata y perdida de antemano y marchando al sacrificio con el canto sacrificial de la juventud desesperada, altiva e impotente y estúpida, marchando al precipicio de la guerra civil contra las fuerzas del aparato represivo de un país que, en sustancia, siempre ha sido y es profundamente conservador? Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas. (ESLLu, 179-180)

Ese «algo» que no solo sucedió, sino que *les* sucedió se puede leer en muchas otras familias con resultados parecidos, aunque en los relatos de cada una haya imprecisiones y variaciones. Pero no solo afectó a los que lo vivieron directamente, porque el relato atraviesa todo, es igual de transversal que la lluvia.

### 3.2.2. *Canción de tumba*. Julián Herbert

(2011, Mondadori)

Julián Herbert (Acapulco, 1971) publica su segunda novela, *Canción de tumba*, en 2011, con la que obtuvo el XXVII Premio Jaén de Novela. Además de una novela publicada en México, posteriormente reeditada también en España (*Un mundo infiel*, Planeta, 2004), había publicado cuentos, ensayo y numerosos libros de poesía.

Enseguida la crítica lo inserta dentro de la categoría de autoficción, justificada por la aparición, un tanto ambigua, del autor como personaje de la autonovela y por el uso comercial cada vez mayor de esta etiqueta relativa a las «novelas del yo». A pesar de que la autoficción había nacido ya en las últimas décadas del siglo XX, resultaba ahora muy atractiva para la prensa, que le dedicaba extensos artículos (véase por ejemplo Manrique Sabogal, 2008). De hecho, la sensación de hartazgo llegaría pocos años después, impulsada por la publicación de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* en 2007 por Manuel Alberca y que se refleja en artículos como el de Anna Caballé publicado en *El País* bajo el título «¿Cansados del yo?» (Caballé, 2017).

Patricio Pron, precisamente, identifica *Canción de tumba* como una «autoficción» en una crítica publicada en la revista *Letras Libres* en 2012, equiparándola a otras como *Formas de volver a casa* de Zambra, *Tiempo de vida* de Giralt Torrente o *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel. Lo que convierte a estos textos en «autoficción», según el autor argentino, es «la indagación ficcional en el pasado personal y colectivo mediante la adopción de los procedimientos formales de las autobiografías» (Pron, 2012).

Es cierto que Herbert utiliza procedimientos autobiográficos: el libro comienza con un repaso biográfico de los sucesos más relevantes de la vida de su madre, narrados desde el Hospital Universitario de Saltillo, mientras la acompaña en su tratamiento contra el cáncer y en su posterior agonía y que va registrando casi como un diario de escritura. Los temas que trata este libro son diversos: existe, por supuesto, un conflicto entre madre e hijo, motivado por la dura infancia que vivió Herbert y por una pugna de cuidados que se ve reflejada en la situación actual de la madre moribunda. Por otra parte, se puede percibir el conflicto espiritual entre ambos, pero también se manifiesta una conciliación a través de la música y la

literatura. La idea de familia es puesta en cuestión y resignificada, ya que Herbert transitó su infancia cambiando de residencia con mucha frecuencia, junto a varios de sus hermanos, todos de padres distintos, mientras su madre huía de conflictos o buscaba mejores lugares para ejercer la prostitución.

Quizá lo ficcional, para Pron, sea la propia identidad, ya que la idea de relato en pugna que no termina de decantarse ni por la verdad y ni por la ficción es evidenciada por el propio Herbert, que, mediante la metaliteratura, desmonta los delirios que nos ha narrado anteriormente, relativos a la enfermedad y al abuso de drogas. Pron habla aquí de «descomposición»:

Al tiempo que el cuerpo de la madre del narrador se descompone bajo los efectos de una leucemia, este documenta también la descomposición de su propia identidad (en recuerdos contradictorios, visiones, equívocos burocráticos y fabulaciones amables o terribles) y su memoria, pero también (y significativamente) la de su propio país. (Pron, 2012)

La identidad es un espacio de exploración que se exhibe en relación a la inestabilidad del nombre propio (tanto el suyo como el materno) y a la falta de identificación con sus semejantes, debido a los entornos en los que debía vivir y al mandato moral de no desvelar el secreto de la profesión de su madre. Al mismo tiempo, la realidad mexicana es abordada desde varios puntos de vista: por una parte, la violencia, el narcotráfico y los conflictos políticos son explicados desde el pasado (el abuelastro de Herbert formó parte del movimiento ferrocarrilero de 1958 y 1959, que terminó sofocado con el asesinato de su líder, Román Guerra Montemayor) y también desde el presente, ya que Herbert dedica varias páginas a opinar sobre la política actual y a poner de manifiesto, de modo sarcástico, la violencia simbólica ejercida por los políticos mexicanos que engañan a la población sobre cuestiones fundamentales (en este sentido, se mofa de esta situación llamando a México la «Suave Patria»).

### **Organización y temporalidad del relato**

El libro se divide en tres partes de diferente temática, precedidas por una especie de introducción, muy significativa, donde el autor narra su infantil escepticismo hacia el hecho científico de que la Tierra es redonda. Esto es debido a los lugares donde el autor se crió: «la Tierra era un polígono de mimbre limitado en todas direcciones por los rieles del tren»

(CANC, 13). Se nos presenta, además, la situación de su madre en el hospital, enferma de leucemia, y su vinculación problemática con ella —«su hijo más amado y odiado (el único que alguna vez pudo salvarla de las pesadillas, el único a quien ha gritado “Tú no eres mi hijo, cabrón, tú para mí no eres más que un perro rabioso”)» (CANC, 14)— y a quien, sin embargo, le gustaría consolar en este trance y llegar a ser «un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra» (CANC, 14), un científico que pueda salvarla.

- I. **«I don’t fuckin’ care about spirituality»:** La primera parte está compuesta por doce capítulos sin numerar ni titular, salvo los cuatro centrales (*Mamá calavera*, *Mamá retórica*, *Mamá madrastra*, *Mamá leucemia*), donde Herbert presenta a su madre, su entorno, habla de su infancia e intercala el recuerdo, el relato metanarrativo con la escritura desde el «presente», es decir, desde el sillón del hospital donde vela a su madre. Se presentan ya varios de los conflictos más importantes: la identidad y su vinculación a los nombres propios, los periplos (las huidas apresuradas, cambios de residencia, pobreza, situaciones conflictivas en prostíbulos) que vivieron cuando Herbert era niño y la complicada relación con sus hermanos.

En los cuatro capítulos titulados, el autor trata de dibujar un retrato de su madre desde sus distintos ángulos. Por una parte, en *Mamá calavera*, habla de ella desde la perspectiva de la muerte, recordando sueños infantiles en el Día de Muertos. A continuación, Herbert presenta en *Mamá retórica* sus dudas respecto al propio libro como construcción literaria —«¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere?», (CANC, 38)— y coloca a su madre como el origen de su vocación, aunque no de un modo ortodoxo:

(...) ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito. (CANC, 40)

En *Mamá madrastra* Herbert expone sin pudor los años en que le manifestó a su madre un odio profundo, mientras que en *Mamá leucemia* se sitúa en el momento en que se descubre la enfermedad y debe recolocarse ante esa nueva situación (se observa cómo el autor transita desde el descuido, a la incredulidad y a la parálisis hasta acabar teniendo que hacerse cargo de los trámites y de su madre y siendo además reclamado por ella al final del capítulo, lo que da una sensación de perdón y reconciliación

respecto a lo contado anteriormente).

El siguiente capítulo trata sobre una anécdota relacionada con los trenes entre los que brincaba, que sirve al autor para evocar el momento en que el Herbert niño finalmente comprende que la Tierra sí era una esfera. Le siguen capítulos donde evoca circunstancias trágicas de su infancia (por ejemplo haber acompañado a un vecino a comprar una pistola, con la que este accidentalmente dispara a su hermano, que acaba muriendo, lo que provoca que la familia se mude a Saltillo), siempre contextualizadas desde la habitación del hospital, como rememoraciones que van configurando un mapa vital y emocional.

- II. **Hotel Mandala:** El título de esta segunda parte hace referencia al hotel berlinés donde se hospeda Herbert y su mujer. Está formada a su vez por otras cuatro subpartes, que corresponden a las siguientes:

**La jirafa de Lego:** Esta parte está dividida en tres capítulos numerados donde se narra un viaje a Berlín que realiza Herbert junto a su mujer embarazada de seis meses. Salir del país, algo que el autor no hace habitualmente, según confiesa, provoca una disonancia con respecto a su identidad: en el capítulo 2 aparece una anécdota burocrática relacionada con un hijo anterior, Arturo, y su nombre oficial. En el capítulo 3, con claras referencias metaliterarias, relata la relación de pareja entre él y Mónica. La distancia con respecto a la madre ayuda al autor a reconfigurar su posición como padre, maltrecha por dos paternidades fallidas e irre recuperables.

**Fiebre (1):** Esta parte está formada por un único capítulo sin numerar, que comienza con la historia de la creación del Hospital Universitario donde yace moribunda Guadalupe Chávez. En esa historia intervienen los nazis, con grandes intereses en México. Durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno mexicano se inclinaba por los Aliados, y acaba declarándoles la guerra a los países del Eje. Como tarda demasiado en armar un ejército, el dinero que los empresarios saltillenses iban a invertir para ganar la guerra, acaba destinándose a la construcción del hospital. Posteriormente se describe la arquitectura del edificio, que le sirve al autor para entrar de nuevo en la historia de su madre: su alta médica y posterior recaída, los tediosos procedimientos que debían llevar a cabo los familiares de los pacientes para

mantenerse entretenidos y finalmente narra un episodio en el que se levanta de madrugada y va al sótano del edificio, donde se sitúa la morgue, y acaba encontrándose a Bobo Lafragua, «protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás» (CANC, 112). Es así como descubre que tiene fiebre y sufre alucinaciones.

**Fantasmas en La Habana:** Contiene once capítulos numerados, algunos de ellos muy cortos, cuyo ejemplo más extremo es el capítulo 1, que solo contiene una frase —«Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música» (CANC, 117)—, que se repite como última frase de esta parte, en el capítulo 11. Son capítulos fragmentarios, que comienzan con evocaciones de recuerdos infantiles, donde se retrata nuevamente a la madre, y continúan con un viaje del autor-narrador a La Habana, donde se encuentra con Bobo Lafragua. Si en el capítulo 4 se narra el viaje en avión a Cuba y la confesión de llevar consigo una piedra de opio y el temor a ser descubierto, en el siguiente la narración se centra en el primer recuerdo de su madre, y los abusos físicos que sufría por parte de la abuela. Guadalupe descubre, años después, que su madre la odia porque comparte con su padre su afición por la música, algo que la abuela no soporta porque le recuerda al marido ausente. La explicación de las férreas convicciones morales de Lupita y de sus primeros trabajos contrastan con el relato del narrador sobre su adicción a las drogas. La acción que se desarrolla en La Habana termina en un puticlub, desde donde el autor coge un taxi y regresa al hotel porque siente «vergüenza y desesperación» (CANC, 143). También se narran algunos episodios anteriores a este viaje con una amiga llamada Renata, con la que tiene varios encuentros sexuales con penetración anal, a petición de ella, lo que el autor acaba conectado con su filiación política y con una llamada de teléfono que le hace un editor para pedirle que escriba sobre el sindicalista Román Guerra Sotomayor. El movimiento obrero de finales de los 50 afecta sentimentalmente a la familia, porque su abuelo participó en él. El autor acepta el encargo y relata también las primeras fases de su investigación. Descubre, de boca de uno de los implicados, que el movimiento obrero se disolvió después del asesinato del líder, al que le ensartaron un palo por el ano. Después de armar escándalo en varios lugares públicos, el último capítulo acaba cuando Bobo y Herbert son sacados a empujones de un restaurante mientras cantan, ríen y bailan.

**Fiebre (2):** En un solo capítulo corto, Herbert confiesa la ficción de los episodios con Renata, del personaje de Bobo Lafragua y que la narración de los episodios de La Habana parten de unas notas que hizo durante un período de alucinaciones, provocado por el abuso de drogas y por una infección. En este capítulo, Herbert explica cómo ha montado los textos anteriores y justifica su inclusión porque «desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sea» (CANC, 171). De este modo, desmonta su propia «autoficción» y confiesa cómo se drogaba mientras acompañaba a su madre en el hospital. Explica de qué situaciones reales se extraen tanto la canción que cantaba al final del capítulo anterior como la frase que repite inicialmente y al final. El capítulo termina cuando regresa a la habitación de su madre, después de su recuperación, y la madre le expresa lo mucho que lo ha echado en falta: «No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú» (CANC, 178), lo que remite a una suerte de reconciliación con el suceso traumático donde la madre reniega de él y le dice que ya no es su hijo. La última frase del capítulo anuncia su muerte.

- III. **La vida en la Tierra:** En la última parte del libro, que cuenta con doce capítulos cortos, salvo el noveno, también sin numerar, el autor comienza haciendo un paralelismo con la introducción. Se cuenta la historia de su mujer, Mónica, quien de niña quería ser también científica, como Herbert. Se narra su vida en común y los primeros pasos para aceptar la muerte de la madre, la situación de violencia creciente en Saltillo y el nacimiento de su hijo Leonardo, pocos días después de la muerte de Guadalupe. Habla por primera vez de su padre, los escasos encuentros que tuvo con él, uno de ellos en el que además «por una vez, mi padre actuó como si fuera mi padre» (CANC, 195). No quiso volver a verlo para no arruinar «un recuerdo perfecto, un viaje tan dulce» (CANC, 197). Resume su vida en 13 oraciones cortas después de ese encuentro. Y a continuación, siete meses después de la muerte de su madre, mientras él se encuentra en Acapulco en un congreso literario, recibe una llamada de Mónica desde Saltillo quien le comunica que su padre ha fallecido de un infarto. Los últimos capítulos responden a elegías hacia su madre, donde el autor expresa su amor y acaba demostrando compasión y comprensión y donde se produce una especie de



saldo de cuentas: una reivindicación de la figura de su madre, de su entrega y sacrificio, incluso de su muerte.

## **El paratexto**

### **1. Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

*Canción de tumba* es un evidente juego de palabras entre las canciones de cuna que remiten al nacimiento del hijo y el parecido sonoro con la palabra «tumba», que remiten a la muerte de la madre. Para Sánchez Becerril, «el título de la novela condensa de alguna manera su complejidad» (Sánchez Becerril, 2013, 111), porque la oralidad, la música y la importancia del lenguaje son tres de los vínculos entre madre e hijo. El título remite también al cuidado, al arrullo; es lo que hace Herbert: arrulla a su madre en su lecho de muerte. Este hecho provoca un cambio de papeles entre ellos: Herbert reclama una atención materna cuya falta derivó en situaciones dolorosas y traumas de su infancia y debe aprender tanto a asimilar esos sucesos como a invertir el papel y acabar cuidando sin culpa ni reproche a su madre, que ahora yace como un bebé que necesita atenciones. De hecho, ese proceso de cuidados, de responsabilidad y de revisión, convierte a Herbert en un hombre diferente: después de dos hijos abandonados, cuyos cuidados ha delegado en sus respectivas madres, su tercer hijo es asumido como el primero, ya que con él puede enmendar los errores que ha cometido anteriormente.

El libro está dedicado a Mónica, que después descubrimos que es su mujer, porque aparece con el mismo nombre. Es un libro plagado de citas colocadas a modo de epígrafe al principio de distintos capítulos. El primer epígrafe es una cita de Armando J. Guerra que dice «Madre solo hay una. Y me tocó» (CANC, 11). La primera parte del libro contiene únicamente un epígrafe más, al comienzo del capítulo *Mamá madrastra*: «Cara, dulce, buona, umana, sociale... / EROS ALESI» (CANC, 43).

Después no vuelve a aparecer otra hasta el comienzo del primer bloque de la segunda parte (La jirafa de Lego), donde se cita a Oscar Wilde: «No soy más que una larva en pena» (CANC, 69), igual que ocurre de nuevo en el segundo (Fiebre (1)): «De chiquito fui aviador pero ahora soy un enfermero. / CHARLY GARCÍA» (CANC, 93).

Al comienzo de Fiebre (2) encontramos una cita extensa del psicoanalista Igor Caruso que dice:

...sabemos con seguridad que tampoco el psicoanálisis, que cree servir al principio de realidad, puede abstraerse de la correspondiente forma social de dominación, y así, sin saberlo, puede estar al servicio del sistema represivo de esa dominación con su moral y sus prejuicios. [...] A pesar de todo, los fantasmas neuróticos no son solamente regresivos; en su núcleo son revolucionarios, puesto que ofrecen un sustituto de una «realidad» inhumana. ÍGOR CARUSO (CANC, 169)

Por último, al comienzo de la tercera parte (La vida en la Tierra) aparece la siguiente cita del autor del libro homónimo, que vincula fuertemente a Julián y a Mónica: «Los mejores aeronautas son las moscas. / DAVID ATTENBOROUGH» (CANC, 181).

Si analizamos estos epígrafes descubrimos que dos de ellos se refieren directamente a la madre, dos de ellos hacen referencia a insectos (larvas, moscas), dos de ellos incluyen referencias a la aviación (uno de ellos a la infancia y a la profesión y otro, a las moscas) y el último, el referente al psicoanálisis, parece una justificación de las neurosis, que se describen como mecanismos revolucionarios que se manifiestan para paliar o aliviar una realidad insoportable.

Conviene detenerse en el poema de Eros Alesi, del que Herbert ha obviado el final del verso, que dice «mamma morfina», que puede ser interpretado de una manera muy amplia: como una evocación a la madre, a la muerte o a la propia droga. Por eso Herbert pasa de ser «una larva en pena», es decir, un ser ínfimo que no ha acabado de comprender las dimensiones de su responsabilidad, pero centrado y apegado a su propio dolor, a ser un niño que deseaba ser aviador y que ahora es «un enfermero», igual que ocurre en el libro. Cuando el autor ha exorcizado sus fantasmas, es decir, sus narraciones delirantes relacionadas con las drogas y el exceso, con una parte púber que no ha acabado de desanudar, recurre a la cita sobre el psicoanálisis: el psicoanálisis no revela verdad porque el sujeto está ajeno al mundo, y puede estar igualmente condicionado por su moral, pero los fantasmas son manifestaciones que dan cuenta, al menos, de por dónde hay que comenzar el análisis.

## **2. El nombre del autor**

El nombre del autor, asunto que posteriormente será analizado por la importancia que adquiere en la narración, aparece en repetidas ocasiones, tanto al explicar su origen, como

cuando sucede el episodio en la Secretaría de Relaciones Exteriores: «De niño me llamaban Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no» (CANC, 78). Debe acudir a darle una autorización a su hijo que se está mudando y «según el registro civil mexicano, he dejado de existir. Mi nombre ya no es mi nombre. *J'est un autre* y, a diferencia de Rimbaud, poseo documentos que lo prueban» (CANC, 79).

Su nombre aparece de vez en cuando en diálogos, a veces completo: «—Julián Herbert muere aplastado por la jirafa del ego» (CANC, 91) y otras solo uno de los dos nombres, el *oficial*: «—Dile a Julián que tenemos que internarla ahora mismo. Que suspenda cualquier compromiso durante las próximas semanas» (CANC, 47); o el otro, el que remite a la infancia: «—Lo lamento mucho, Favio —no sabe que ya no me llamo así» (CANC, 185).

### 3. Intertítulos, notas

Los intertítulos, que además aparecen al principio de la autonovela en forma de índice, apenas nos dan información sin una lectura pausada de cada capítulo. La primera parte, «I don't fuckin' care about spirituality» es una cita del poeta Bruce Andrews, que desvela en la página 42 y que posteriormente podemos conectar con las diferencias sustanciales entre los valores morales y religiosos de Guadalupe Chávez y los del autor. Dentro de esta parte están los cuatro capítulos titulados a los que ya hemos hecho referencia anteriormente: *Mamá calavera*, *Mamá retórica*, *Mamá madrastra*, *Mamá leucemia*.

Hotel Mandala hace referencia al hotel de Berlín donde se aloja Herbert y su mujer, en Potsdamer Platz, mientras que La jirafa de Lego remite al museo de Lego que está muy cerca de allí, en la Potsdamer Straße, en cuya puerta se ubica una jirafa de grandes proporciones construida con piezas de Lego. Fiebre (1) y (2) remiten tanto a la enfermedad como a los efectos de las drogas y al proceso interno de asimilación de la responsabilidad como hijo, que puede expresarse con una metáfora médica. Fantasma en La Habana tiene relación con esos fantasmas neuróticos que emergen sin querer y que deben ser tomados en serio, a pesar de su apariencia de ficción. Y, finalmente, La vida en la Tierra no solo remite al principio del relato (cuando Herbert confiesa que de adolescente pensaba firmemente que la Tierra era plana), sino al final y al comienzo: la muerte de la madre, el duelo y el comienzo de la vida del autor, como un proceso finalmente natural, pero vinculado a un lugar distinto en el plano emocional.

#### 4. Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional

Como en otras autonovelas familiares publicadas en Random House (o Mondadori, antes de la *joint venture*), la cubierta de *Canción de tumba* está ilustrada por una fotografía que no pertenece al álbum familiar de Julián Herbert. Se trata de una foto de la agencia Getty Images, donde aparece un niño semidesnudo en un plano corto abrazándose a sí mismo. Además del título, el nombre del autor y la etiqueta editorial, aparece el reconocimiento del Premio Jaén de Novela.

En la cuarta de cubierta se evita hablar del carácter autobiográfico del libro, de hecho, comienza diciendo que «Guadalupe Chávez» es «prostituta y madre del narrador» y que «la enfermedad de Guadalupe impone al protagonista un ejercicio autobiográfico», pero en ambos casos se evita cualquier referencia al autor. Además, se habla de «la novela de Julián Herbert» y de que esta «saca esqueletos del armario» y «crea una voz narrativa genuina y febril», pero ni deja traslucir más veracidad ni confirma su ficcionalidad.

Si nos fijamos en las solapas, la que se dedica a la biobibliografía de Herbert se centra únicamente en su prolífica carrera como escritor de diferentes géneros y los numerosos premios recibidos (en esta solapa también aparece el crédito de la foto de la cubierta), mientras que en la segunda solapa se han elegido citas de críticos literarios que en ningún caso hacen referencia al autobiografismo. Tanto la cita extraída del crítico Iván de la Nuez (2007) como la de Vicente Luis Mora (2007) hacen referencia a su anterior libro, *Cocaína (manual de usuario)* (2006); mientras que la de Julio Trujillo (2008) estaba dirigida a su libro de poemas *Kubla Khan* (2005) y la de Hernán Bravo Varela (2010), a *Pastilla camaleón* (2009).

Aun así, podemos destacar algunas palabras de estas citas, porque dan cuenta de la decisión editorial de incluir palabras que expresaran el carácter honesto de este libro. Para estos críticos, la de Herbert es «una escritura áspera y hermosa», sin «hipocresía», «sin miedo escénico» y de una libertad que le permite «equivocarse». La cita de Vicente Luis Mora destaca por calificar su libro anterior de «posmoderno».

#### 5. Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

La editorial clasifica en su web a *Canción de tumba* bajo la etiqueta de «Literatura contemporánea», como en el caso de *El espíritu de mis padres...* Si nos atenemos a la categorización a través de WorldCat.org, el libro aparece en trece ocasiones clasificado como ficción, mientras que aparece una vez (en su edición francesa) con la doble categoría «Biografía» y «Ficción». También en una ocasión aparece bajo la denominación «Documento» y «Ficción» y en tres ocasiones sin clasificar. Los trece ejemplares con los que cuenta la red de bibliotecas de Madrid están clasificados bajo la etiqueta de «Narrativa».

La primera reseña que devuelve Google al realizar la búsqueda está publicada en *El Imparcial* (Triviño, 2011) y es fácil determinar, en una primera lectura, la confusión teórica que tiene su autora. Por una parte, se limita a hablar siempre de «narrador», incluso explica que este se decide a «escribir su autobiografía», pero luego, en el tercer párrafo acaba diciendo que «sin duda, cada novela es una forma de autobiografía, del mismo modo que una autobiografía no deja de tener elementos novelescos, en cuanto se adentra en zonas oscuras y en los laberintos que la imaginación ocupa» (Triviño, 2011). Es decir, acaba cayendo en la tautología ya explicada de «toda novela es autobiográfica», por tanto «toda autobiografía es una novela».

Algo parecido ocurre en la segunda reseña (Aguilar, 2016), donde se dice que «el narrador del texto en un homónimo, que en mucho se parece, al autor Julián Herbert (Acapulco, 1971)» y donde se admite que «hay elementos de la biografía del novelista, pero también espacios de ficción». Esta afirmación viene seguida de una aseveración también interpretable: «No es una historia de familia o de su madre. Es literatura». Entendemos que lo que el autor de esta reseña quiere decir es que, efectivamente, la historia familiar autobiográfica no puede alcanzar la categoría de literatura porque no es ficción. Después de explicar en qué consiste teóricamente la autoficción, el autor de la reseña afirma que la «visión crítica-amorosa» hacia la realidad mexicana sí que se corresponde con la del autor.

La tercera reseña (Pineda, 2012) comienza afirmando que «Julián Herbert reconstruye su infancia y juventud al lado de su madre prostituta, Guadalupe Chávez» y mantiene el apellido del autor como sujeto de las acciones que se describen en el libro hasta el final del texto. También lo llama «tratado de desnudez y sinceridad» y cita el pasaje del libro donde Herbert llama al libro «novela autobiográfica» (CANC, 171). Sin embargo, la frase final de la reseña

resulta un tanto confusa, porque sentencia: «llegó la primera novela trascendental de nuestras letras»; no sabemos si en ese «novela» el autor incluye también lo autobiográfico.

### Análisis textual

*Canción de tumba* es un libro complejo porque aborda distintos temas a distintos niveles narrativos, amparados además bajo una misma identidad: la del autor. Aunque el hilo conductor sea la enfermedad y la muerte de su madre, tema al que siempre se regresa, por más discontinuo y errático que sea el discurso, también hay otros asuntos que se abordan, que en ocasiones son desvelados a raíz de los sucesos de infancia en los congaes (violencia, narcotráfico, realidad política, gobierno, devaluación monetaria...) o a raíz de la relación disfuncional con su madre, que finalmente encuentra paz en el texto escrito, como son la paternidad fallida, la drogadicción, la falta de espiritualidad o la idea de familia. Esta última cuestión entronca también con la nación mexicana y con lo que se espera de la clase media.

Aunque estos asuntos se pueden desglosar y analizar por separado –no en vano presentan una apariencia fragmentaria y discontinua, a ratos inconexa con los capítulos anteriores–, las tres partes del libro que los abordan ofrecen una evolución narrativa que obliga a un análisis que evidencie su interdependencia. La evolución referida es la siguiente: el autor comienza expresando el padecimiento materno, su rabia y su reproche, pasa después por estados de negación, de crisis personal (drogas, etcétera) hasta que se hace patente una superación e integración del conflicto, en una especie de *Bildungsroman*, ya que «en la *novela de formación* lo acaecido» –en este caso la enfermedad y muerte de su madre– «es lo accidental o modal siendo el personaje lo sustancial» (Salmerón, 2002, 11).

Uno de los puntos sustanciales que argumentan que *Canción de tumba* es una autonovela familiar y no otro tipo de texto es el uso de la metaliteratura. Existe ese uso también en la autoficción, pero en este caso, Herbert desactiva con ella la ambigüedad sembrada en los capítulos anteriores. Ni siquiera es una ambigüedad sobre su propia identidad, como es imprescindible en las autoficciones,<sup>52</sup> sino sobre si los hechos ocurrieron exactamente como los cuenta, si eran situaciones reales o no. Las escenas que vive en La Habana junto a Bobo

52 Así lo determina Alberca cuando dice que «las autoficciones parten (...) de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor» (Alberca, 2005, 120).

Lafragua resultan dudosas en ese aspecto, incluso aunque previamente Herbert hubiera confesado que Lafragua era «el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir» (CANC, 112). Sin embargo, Herbert sigue siendo el protagonista de esos hechos y mantiene también su nombre, son las acciones que llevan a cabo las que son ficticias. Y sabemos que lo son porque el Herbert autor y narrador acaba confesándolo.

Posiblemente esto entre en contradicción con lo que dice el Herbert autor entrevistado en un medio de comunicación, quien se decanta por defender la ficción contenida en su libro cuando afirma que, «aunque la historia medular es la verdad de su vida, luego está el proceso de 'ficcionalización', porque "el recuerdo es una de las vertientes de la imaginación", concluye» (EFE, 2011). En esta o en cualquier otra entrevista a Herbert podemos confirmar también su veracidad:

Siempre tenía en la cabeza escribir esta historia, pero me parecía algo muy melodramático, y cuando sucedió lo de la enfermedad de mi madre, a finales de 2008, la razón de la escritura se convirtió en algo muy pragmático porque tenía que pasar muchas horas en el hospital y mantenerme despegado lo más posible. (EFE, 2011)

Conocemos la larga trayectoria teórica sobre la ficcionalidad de memoria y recuerdo, pero un texto autobiográfico contiene por sí mismo unos parámetros a los que nos debemos ceñir y en el caso de *Canción de tumba*, a pesar de las declaraciones genéricas y poéticas de Herbert («toda novela es una historia familiar» [Canal Once, 2013]), no solamente el texto sostiene un pacto autobiográfico que se renueva con la metaliteratura, sino que fuera del plano textual, en ocasiones el autor se siente incapaz de seguir hablando de la novela y las entrevistadoras tienen que cambiar de asunto («a veces me cuesta trabajo hablar todavía del libro» [Noticias 22, 2017]), la escritura de la novela tiene y ha tenido unas consecuencias reales en él («de algún modo tenía un poco de resentimiento con el libro, pasó un año que yo no podía escribir» [Canal Once, 2013]) y él mismo confirma el motor narrativo que está más allá de la ficción: la necesidad de «recuperar» a su madre y de mantenerla intacta en un texto, al fin y al cabo (Canal Once, 2013).

Otro de los elementos que determinan invariablemente si un libro pertenece a la categoría de autonovela familiar es el secreto, entendido en un sentido amplio, ya que las zonas oscuras del familiar que se evoca o sobre el que se escribe pueden ser estrictamente personales y, por lo tanto, políticas o también políticas, ya sea ideológicas, identitarias o circunstanciales.

En el caso de *Canción de tumba* apenas aparece una historia desconocida: todo o acaso lo más importante de lo que le ocurrió a Guadalupe Chávez su hijo lo conoce o se lo ha transmitido oralmente; sin embargo, hay cuestiones personales sin responder que afectan a ambos: la condición de prostituta de ella que, sin ser en absoluto un asunto juzgado moralmente y tampoco desconocido para el autor, representa una manifestación y una revelación de Herbert hacia el mundo. En esa confesión de un escritor laureado y un intelectual respetado y traducido («mi madre se dedicó durante décadas al negocio de la prostitución» [CANC, 17]) aparece un asunto que sí es sustancial en este libro y que podemos sintetizar bajo el nombre de «herencia»: de su madre heredó la música, la oralidad y la cultura y el respeto por el lenguaje, porque su madre era una persona muy culta, a pesar de lo que los prejuicios pudieran objetar.

En ese sentido, la identidad de ella (por qué era una puta culta, quién era Marisela, qué representaban los distintos sobrenombres que asumía, cómo fue su infancia y qué decisiones vitales tuvo que tomar, etcétera) representa quizá ese secreto que en otras autonovelas resulta mucho más evidente por el uso de preguntas precisas o de un desconocimiento involuntario y que aquí está siempre supeditado a la figura de él, a su propia reconstrucción, a su infancia junto a Guadalupe, a la enfermedad de ella y al ajuste de cuenta que se lleva a cabo.

### **1. Historia desconocida**

En esta parte del texto, correspondiente a la parte «Fantasmas en La Habana», es decir, bien avanzado el texto, Herbert se distancia de la enfermedad y comienza a analizar a su madre de un modo casi científico. Como acabamos de comentar, las zonas en penumbra de la identidad materna están reflejadas de un modo distinto a como ocurre en otras autonovelas familiares, porque son resueltas finalmente por el autor cuando recurre a recuerdos secundarios o por razonamiento deductivo.

La ideología de Marisela Acosta –como la de cualquier verdadero ciudadano que haya habitado el siglo XX– es un misterio.

Adquirió sus primeras letras de mi abuelo Marcelino. Luego cursó dos años de primaria pero abandonó porque la abuela Juana necesitaba que le ayudara a cuidar de los hermanos pequeños. Lo que más disfrutó Guadalupe de su estancia escolar fueron los números: hasta la fecha lleva siempre dos o tres cuadernos en los que anota cifras y operaciones aritméticas que nadie sabe bien a bien de qué se tratan.

A los catorce años se fugó definitivamente del hogar. Trabajó de sirvienta para un par de familias guanajuatenses ultracatólicas de tradición cristera. De ahí le



vino, infiero, el fervor por san Francisco de Asís (durante años peregrinó a Real de Catorce cada 4 de octubre) y ciertos ademanes y frases ingenuamente aristocratizantes:

–Soy una fragancia exquisita envuelta en papel de periódico.

De ahí le vino también el racismo, y el consiguiente odio a sí misma, siendo como era una india de cepa. Todos sus hijos nacieron de padres blancos y/o con apellidos extranjeros. (CANC, 129)

A pesar de que desconoce su ideología, en la siguiente página trata de entender su ambivalencia recurriendo a su abuelastro, obrero y miembro del movimiento ferrocarrilero mexicano de 1958 y 1959 y a la gente a la que frecuentaba. Añade, además, que un cliente podía ser un día «un ideólogo del magisterio» y al siguiente «el capitán de paramilitares que lo había torturado» (CANC, 130). Herbert se responde, pues, a la pregunta que anteriormente se planteaba. Y así sucede con otras tantas que acaban siendo un retrato, más que un examen.

Marcelino Chávez participó en el movimiento ferrocarrilero de finales de los cincuenta, lo que me hace sospechar que poseía alguna formación política. Es probable que mamá haya tomado de él sus primeros conceptos marxistas. Además, Marisela llegó por primera vez a Acapulco a mediados de los sesenta y vivió ahí –aunque de manera intermitente– hasta 1977. (...) Esto le sucedió a cualquiera que haya vivido en esa época; pero percibir bacanalmente el proceso, siendo mujer, desde las mesas de un prostíbulo acapulqueño, fue –quiero imaginar– como sorber al mismo tiempo la nata de dos mundos. (CANC, 130)

## **2. Protagonista otro**

Después del prologoillo, el primer capítulo de la primera parte comienza presentando a la protagonista del libro:

Mamá nació el 12 de diciembre de 1942 en la ciudad de San Luis Potosí. Previsiblemente, fue llamada Guadalupe. Guadalupe Chávez Moreno. Sin embargo, ella asumió –en parte por darse un aura de misterio– un sinfín de alias a lo largo de su vida. Se cambiaba de nombre con la desfachatez con que otra se tiñe o riza el pelo. (CANC, 17)

Al principio del texto se evidencia ya la el carácter central del personaje de su madre, sobre el que va a girar la historia y sobre cuya identidad se va a reflexionar, no solamente en el plano nominal (cómo cambia de nombre según las circunstancias), sino también hacia su hijo. Enseguida se desvela también por qué se ocultaba bajo un seudónimo:

La más constante de sus identidades fue la de Marisela Acosta. Con ese nombre, mi madre se dedicó durante décadas al negocio de la prostitución.

El seudónimo tiene un roce de verdad. El padre biológico de Guadalupe se llamaba Pedro Acosta. Era músico (hay una foto: toca el tresillo al frente de su grupo Son Borincano con mi tío abuelo Juan –hermano de mi abuela Juana– en la

guitarra), y se supone que andando el tiempo llegó a ser propietario de bodegas de perezaderos en La Merced. Mamá lo conoció muy poco. Quizá llegó a verlo una vez o a lo mejor ninguna y nada más lo imagina. Quien la asumió como su hija fue un padrastro: mi abuelo Marcelino Chávez. (CANC, 17-18)

Este fragmento es un buen ejemplo de cómo la identidad de Guadalupe es una mezcla de circunstancias. En este caso, Marisela Acosta es una conjunción de sus dos padres: el biológico y el adoptivo, a quien quiso verdaderamente. También se pone de manifiesto cómo Herbert no da por cierta toda la información que su madre le facilita a lo largo de su vida. Es curiosa la continuación de este fragmento, porque el autor dice «No sé en qué momento se volvió Marisela; así se llamaba cuando yo la conocí» (CANC, 18), lo que da cuenta de la veracidad de lo que se va a expresar: *esto es lo primero que recuerdo y no voy a inventarme el dato de cuándo ocurrió*.

Tampoco se cuentan las circunstancias en las que Marisela se quedó sola, pero sí cómo acabó regresando a su nombre verdadero, que era, efectivamente, regresar a la niñez, porque después de haberse valido únicamente de sí misma y de su cuerpo para sobrevivir, ahora necesitaba los cuidados de otros.

Al promediar la cincuentena, Marisela decidió aceptarlo: estaba sola. Sus tres hijos mayores habían dejado de dirigirla la palabra. No tenía amigas. Ni sus nueras ni sus nietos la visitaban. Se fracturó tres huesos en el transcurso de pocos meses. En 1997 le diagnosticaron una severa osteoporosis. Poco a poco, como quien no quiere la cosa, comenzó a usar su nombre verdadero: Guadalupe Chávez Moreno. Nuevecito. Recién extraído del baúl de la niñez.

Lo que ninguno sabíamos es que, al practicar esta simbólica renuncia a su fantasía de ser Otra y tener por lo tanto un sobrescrito nombre de princesa, mamá había decidido también envejecer. Nunca llegó a convertirse en una mujer adulta. Pasó en menos de diez años de la adolescencia mórbida a la senilidad prematura. Y ese récord –o mejor: ese mal hábito– es la única propiedad que legará a sus hijos. (CANC, 22)

Herbert lo expresa así: de la adolescencia a la senectud, a través de la identidad que confiere un nombre propio. ¿Pero cómo la llama él? Hacia su hermano mayor Jorge, con quien, en ese momento de la historia, tiene una guerra soterrada, la llama *Lupita*: «(Siempre, entre nosotros, la llamo *Lupita*. No para alejarme de ella: distanciándome de él. ¿Cómo le informas a un extranjero casi desconocido de que su madre, tu madre, agoniza...?)» (CANC, 29).

Hay otros muchos ejemplos en donde el autor describe a su madre, evoca una imagen de ella, la plasma por escrito para dejar constancia de ella. Incluimos uno de esos fragmentos:

Poseía un talento extraordinario para la narración oral. Caminaba, para darle

fluidez a su relato, alrededor de la mesa de la cocina preparando cualquier cosa: buñuelos, café con piloncillo, postre de tortilla de maíz con leche hervida. Se recogía el cabello (que había empezado a usar más corto: apenas abajo del hombro) y, mientras miraba hacia otro lado, nos pasaba una mano por la nuca para pillar nuestro susto. (CANC, 63)

### 3. Metaliteratura

Aunque la metaliteratura no abarca un gran número de páginas como sí ocurre en otras autonovelas familiares, aparece, sin embargo, ya muy al comienzo del libro, después de la presentación de la madre y los padres de sus hermanos y del suyo. En un ejercicio de autoconciencia, Herbert confiesa la falta de verosimilitud y casi el ridículo que le está suponiendo la escritura, lo que marca una línea de interpretación de los posteriores pasajes metaliterarios: son añadidos a determinadas partes que, según el autor, necesitan ser explicadas o matizadas.

Apenas concluyo esta enumeración, me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable y los sucesos que pretendo recuperar poseen una pátina de escandalosa inverosimilitud. Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras. Escribiendo con los dedos en la puerta. Mi personaje yace yonkeado a causa de la Leucemia Mielítica Aguda (LMA, la llaman los doctores) mientras yo recopilo sus variaciones más ridículas. (CANC, 21)

Y al comienzo del siguiente capítulo, Herbert continúa colocándose en el presente: «Salgo del hospital luego de las primeras treinta y seis horas de guardia. Mónica pasa por mí en el auto. La luz de la vida real me parece bruta: una leche bronca pulverizada y hecha atmósfera» (CANC, 23), aunque ya no haga una referencia continua al texto que está escribiendo. Vuelve a él en el capítulo *Mamá retórica*, donde comienza a expresar sus dudas. Una de las más importantes, que además es de carácter ético, es: si quiero que esta vivencia se convierta en literatura, mi madre tiene que morir para que tenga un sentido literario.

Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere?

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso: doctores y llanto (...). (CANC, 38)

Describe qué es lo que ha hecho hasta ahora y habla también de «toques de ficción», aunque no sabemos cuáles porque no se presenta ambigüedad en el texto hasta este punto. A continuación, Herbert afirma que sigue y que contradice «una lección de Oscar Wilde: la

belleza importa más que la existencia» (CANC, 38), por lo que se infiere que la vida de su madre le importa más que el libro o su consecución.

Convertir un anecdotario en estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida. Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: solo la vecindad e impureza de ambas zonas pueden arrojar sentido, y de eso precisamente se trata *The ballad of Reading Goal*, única obra firmada por el inmortal C.3.3. Formalizar en sintaxis lo que le sucede a uno (o mejor dicho lo que uno cree que le sucede) a contraluz de un cuerpo vecino es (puede llegar a ser) más que narcisismo o psicoterapia: un arte de la fuga. (CANC, 38-39)

Resulta reveladora esta confesión metaliteraria, donde Herbert contradice al Wilde que desprecia la autobiografía y la defiende, aunque se reserva siempre el derecho a dudar de la veracidad de la percepción («lo que uno cree que le sucede»). De hecho, Herbert ironiza sobre el hecho de que Wilde se tuviera que ocultar bajo un seudónimo precisamente por el carácter autobiográfico de un poema y que igualmente reniegue del género.

En un tono más diarístico, continúa en la siguiente página, vuelve a usar la ironía para referirse a su estancia en el hospital y la cantidad de tiempo que eso le reporta para escribir. En este fragmento se desvela el motor de la escritura, cuáles son sus intenciones y por qué le resulta tan necesario, e íntimo, el hecho de escribir sobre su madre.

Mi bancarrota y mi cárcel y mi encíclica son una y la misma pulsión.

Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital. Para ser un hombre habitable (aunque sea por fantasmas) y, por ende, transitable: alguien útil a mamá. Mientras pueda teclear podré darle forma a lo que desconozco y, así, ser más hombre. Porque escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací.

Quiero aprender a mirarla morir. (...)

¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia...? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor. (CANC, 39)

De nuevo litiga con la correspondencia narrativa entre lo que vive y el desenlace: *para qué si no se muere* encierra también la confesión velada de la dureza de la escritura autobiográfica sobre la madre, del ejercicio emocional y memorístico tan impúdico y violento que supone enfrentarse a quién uno es. Si en este fragmento se expresa «este archivo de Word», en el siguiente el texto se convierte en «*aquí*», en cursiva: «La siguiente vez que escribo *aquí* es verano. Está amaneciendo. He vivido los diez últimos días en el octavo piso de un hotel de

cinco estrellas. The Mandala, Potsdamerplatz, Berlín. Tecleo en una laptop que hace malabares sobre mi barriga inflamada (...)» (CANC, 71). De nuevo aparece el presente, los verbos *dicendi* y el *performativo* absoluto. Incluso a partir de ese acto físico de escritura («tecleo») en medio del viaje a Berlín, al comienzo del siguiente capítulo, sucede lo siguiente:

Mónica despierta a las ocho de la mañana.

[Debí poner: *despertó*. En realidad escribo desde un avión sobre el Atlántico, aprisa, intentando que la batería de mi laptop dure lo suficiente para llegar al final de esta larga digresión. Mónica no permite que me concentre: quiere que mire por la ventanilla, allá abajo, algo que tal vez sea Groenlandia o un trozo cualquiera de roca negra (...)]

Cada vez que uno redacta en presente –así sea para contar su cretinismo aeroportuario, su sobredosis de carbohidratos en el menú de British Airways– está generando una ficción, una voluntaria suspensión de la incredulidad gramatical. Por eso este libro (si es que esto llega a ser un libro, si es que mi madre sobrevive o muere en algún pliegue sintáctico que restaure el sentido de mis divagaciones) se encontrará eventualmente en las librerías archivado de canto en el más empolvado estante de «novela». Siempre narro en presente en busca de velocidad. Esta vez lo hago en busca de consuelo mientras percibo el movimiento del avión como un abismo puesto en pausa.] (CANC, 86)

Esa escritura en presente que anteriormente se correspondía con la realidad, ahora resulta falsaria, por eso Herbert, que quiere terminar de escribir la escena, decide confesar que no está siendo honesto con los tiempos. Esta vez redacta en presente «en busca de consuelo», dice. Otra cuestión que no debe ser obviada es el hecho, en primer lugar, de que vuelva a preguntarse por el «libro», que solo se concibe como tal con la muerte de la madre, y de que él mismo sepa y diga de manera metaliteraria que será archivado en la sección «novela». Correlaciona la escritura en presente con la ficción y esta con la posible clasificación genérica de su *futuro* libro.

En la página siguiente, referida a una escena con su mujer al bajarse de un taxi en Berlín y rememorar su época adolescente, Herbert expone una reflexión en torno a lo que siente, donde no se expresa necesariamente metaliteratura, pero que podemos conectar sin duda con su conflicto por redactar en presente y «falsear» la historia de alguna manera: «La manera más rica de sentir el pasado (íntimo o histórico, da igual) es abandonarse a la percepción física del tiempo: un instante que está siempre en el futuro. Por eso la culpa y la nostalgia son emociones miserables» (CANC, 87). En el siguiente pasaje, Herbert elige expresar en subjuntivo la sensación de estar escribiendo «por primera vez una novela», lo que, de nuevo, remite a las dudas que le crea no controlar la historia que está contando, porque se desarrolla

de un modo inesperado (la evolución de la leucemia) y por estar muy cerca (física y emocionalmente) del objeto del que se escribe (la madre).

Lo difícil es la primera semana. Los días parecen teucros despanzurrados. Como si intentaras leer (o escribir) por primera vez una novela y lo que hallaras a tu paso fueran imágenes turbias, fraseos irreductibles a una función específica dentro de la historia, escenas inconexas, entonación febril. Luego, paulatinamente, te vence el aburrimiento. Como si llevaras horas viendo caer una gota de Tempra en un tubito. Y empiezas a observar con dilación. La geometría de tu encierro. Su historia, que calladamente sedimenta desde fuentes muy diversas. La articulación: epifanía fisiológica que te permite sentir los lugares exactos de donde viene tu voz. El carácter fantasmagórico de tus personajes cuando logras aislarlos... Habitar algo (o a alguien) es adquirir un hábito. Y en ello los adictos a drogas duras llevamos cierta ventaja. Yo habito (yo tengo embrujado) un hospital. Cada nuevo día de encierro me deteriora orgánicamente y a la vez me proporciona un detalle que precisa los planos de mi casa. (CANC, 105-106)

Podemos identificar también un intento de distanciamiento, al utilizar el modo subjuntivo en el sentido de presentar información incierta, dudosa o no experimentada, a pesar de referirse directamente a lo que le está sucediendo. De nuevo, las dudas forman parte del proceso de escritura y se cuelan en la narración para configurarla y matizarla. Una de las citas del libro más repetidas en los medios de comunicación es la que aparece a continuación, en la que Herbert deposita en los delirios la responsabilidad de la escritura del libro: si el delirio es real, da igual que los hechos narrados no lo sean.

Así, desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean. No tienes derecho a jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura. (CANC, 171)

Aunque a primera vista pueda parecer un alegato a favor de la ficción, en realidad la propia sentencia desactiva esa primera intuición, porque el fragmento transmite al lector una información esencial para interpretar el libro: Herbert acaba de confesar que los pasajes anteriores son producto de la fiebre y de los delirios provocados por las drogas y la enfermedad. Esta cita está situada al comienzo del capítulo «Fiebre (2)», donde se reproducen «notas del cuaderno rojo», esto es, Herbert retoma de nuevo el carácter diarístico de sus pasajes metaliterarios: «*Segunda nota del cuaderno rojo* / This is the way the world ends: not with a bang but with a whimper. Lo que intento por supuesto es reflexionar morbosamente, no transcribir el dolor» (CANC, 171). Incluso con esta nota, lo que el escritor desvela a partir de la cita de T. S. Eliot y de su propia reflexión es una justificación: incluye esa parte para

reflexionar morbosamente sobre lo que sentía mientras su madre se moría, porque no es capaz (o no quiere o no le interesa literariamente) enfrentarse a su dolor.

En esos pasajes aparece el personaje fallido de Bobo Lafragua, ahora concebido como un personaje que quiere saldar sus deudas con el autor por haberlo desechado en la novela inacabada: «En cuanto amainó la fiebre, decidí tirar a la basura al personaje y su novela. / Hay personajes que simplemente no se marchan. Esperar pacientemente a que tengas un breakdown para venir a cobrar lo que les debes» (CANC, 175). Probablemente el *alter ego* parrandero y drogadicto que él nunca quiso confrontar se vuelve contra él, pero no porque tenga vida propia, sino porque *Canción de tumba* resulta el *aquí* obligado por el que transitar a través de las cuestiones subjetivas que le configuran, incluida las que no le agradan.

#### 4. Pretensión de veracidad

La vida que Julián Herbert llevó de niño junto a su madre y hermanos bien podría ser usada como un velo ficticio, porque resulta cuando menos dudosa. De hecho, a pesar de que él pueda hablar en serio sobre ella y exponer los hechos tal y como fueron, su estatus como escritor induce a su entorno a pensar lo contrario:

Hace tiempo, en un coctel celebrado en Sant Joan de les Abadesses, un poeta y diplomático mexicano me dijo:  
 –Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue *real*. (CANC, 21)

Incluir esta escena al principio del libro establece un pacto de veracidad con el lector, pero también pone de manifiesto sus dudas (continúa diciendo: «observaciones como esta me vuelven pesimista acerca del futuro del arte de narrar. Leemos nada, y exigimos que esa nada carezca de matices (...). Asépticamente literaria. Eficaz hasta la frigidez» [CANC, 21]). Reniega de «lo posmoderno» y reconoce la dificultad de la tarea que comienza: «En el mejor de los casos, una novela posmo no pasa de costumbrismo travestido de cool jazz y/o pedantes discursos Kenneth Goldsmith's style que demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos» (CANC, 21-22). Su libro representa una verdad cuestionada y difícil de asimilar, porque sus condicionantes internos determinan el curso de su propia subjetividad, de quién ha sido (gracias y a pesar de la madre), de quién es (un hijo que cuida de su madre enferma) y de quién quiere ser (eventualmente, un padre).

Existen, como ya se nombró al hablar del nombre del autor, distintas marcas de veracidad en

los datos biográficos: la repetición de su nombre propio en numerosos pasajes, la inclusión de su edad («Yo estoy cerca de los treinta y ocho» [CANC, 28]), cuando sabemos que el libro se estaba empezando a escribir a finales en 2008 porque posteriormente comparte el dato de cuándo enfermó su madre, además de otros datos biográficos como su ciudad de nacimiento, el lugar donde reside actualmente, etcétera, fácilmente comprobables en su nota biográfica. Cabe destacar también que, a pesar de que la madre y los hermanos son mencionados con sus nombres reales, hay un solo personaje (si es que podemos llamarlo así) cuya identidad se mantiene oculta: «Al poco rato regresa el más joven de los médicos. El doctor O.» (CANC, 103). Es probable que esta omisión demuestre, como venimos asegurando en otras autonovelas, un deseo de preservar la identidad de esta persona que está implicada en el proceso de enfermedad de la madre desde un punto de vista profesional.

Ya sabemos que el narratorio está presente desde el momento en que un texto incluye una dimensión metaliteraria. Sin embargo, cuando se expresa un narratorio de manera vocativa, es decir, otorgándole la dimensión de «lector», la necesidad de justificación resulta más palmaria porque hay alguien que se evoca, alguien al que se le trasladan preguntas relativas a la escritura y al contenido del libro.

Apenas pienso que podría salvarse, pierdo el ritmo de la respiración; dejo de redactar con soltura. Tengo una visión *material* de lo que esto es: un texto. Una estructura. Una estructura, debo añadir, a la que le he insuflado cierto aire trágico.

¿Y si mamá no muere? ¿Seré justo contigo, *lector* (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso plasma...? No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes a mes por escribir un libro. Mas ¿con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco...?

Esto que escribo es una pieza de suspenso. No en su poética; por su técnica. No para mí, sino para ti. (CANC, 42)

Como afirma Sánchez Becerril, este tipo de afirmaciones, como la de «soy una puta: tengo una beca», despojan a la escritura y al escritor «de toda aura sobrehumana», y más allá de la pretensión de veracidad, «reafirman la función vital de la literatura» (Sánchez Becerril, 2013, 119). Hay una necesidad de acudir a la literatura para *comprender* la experiencia, más allá del acto de narrar. Es por esto que en ocasiones se hace necesaria esa especie de diálogo interno metanarrativo, pero también a través de la figura ideal del que está al otro lado recibiendo el texto.

Después de narrar el episodio en el sótano del Hospital Universitario de Saltillo, Herbert nos



brinda un dato necesario y premonitorio que determinan la lectura de los capítulos posteriores desarrollados en La Habana.

El bulto de su cuerpo desapareció entre la lluvia. En ese momento confirmé que había sostenido una breve charla en el sótano del Hospital Universitario de Saltillo con Bobo Lafragua, el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás.

Me pregunté en qué momento habían empezado las alucinaciones. Si de verdad había doctores fornicando entre cadáveres y revistas porno semiocultas en los cestos de basura de los baños. (CANC, 112)

El lector se enfrenta a los siguientes capítulos con el dato de que Bobo Lafragua es un personaje, no una persona real, y con la evidencia de que Herbert comienza a tener alucinaciones. Del mismo modo que al final de la narración de esos episodios, confiesa la ficción de manera explícita, primero sobre el viaje a Cuba:

Quise responder una perogrullada: esto es un fantasma, un duty free; esto no es Cuba, nosotros nunca hemos ido a Cuba, yo no he visto Cuba, parece mentira. No pude. El opio me había elevado a una beatitud remotamente autista. Pensé: ¿qué hacemos aquí...? Hice un esfuerzo por preguntárselo a mi amigo. (CANC, 142)

Y después sobre la identidad del personaje y otros aspectos, como sobre los encuentros sexuales. También juega al despiste al afirmar, en esta «nota de cuaderno» escrita en tipografía más pequeña que el resto del relato, que su madre se ha curado, aunque finalmente lo contradice con otro «miento».

*Primera nota del cuaderno rojo*

Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado sexo anal. Bobo Lafragua solo existe en mi imaginación. Conozco perfectamente varias lenguas chinas. Nadie encontrará nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a la La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado, con fiebre, muriéndome en mi cama de hospital, deprimido y solo, conectado a la máscara negra. (...)

Miento: la milagrosa medicina cubana curó a mi madre de leucemia.

Miento: (CANC, 171)

Nada sabemos de cómo ha reconstruido la historia de la infancia y de los años de prostituta de su madre, salvo por el siguiente pasaje, en el que, de pasada, Herbert confiesa que la información se la está proporcionando su madre moribunda.

A la mañana siguiente del velorio, mi tío Gilberto dijo que no estaba dispuesto a dormir dos noches seguidas bajo el mismo techo que una puta. Marisela hizo la maleta y se marchó. Agarró una parranda on the road que la llevó, a través de la huasteca potosina, hasta el puerto de Veracruz. Bebía, dice (me lo cuenta casi todo

con una honestidad que pocos hijos recibirán de sus padres; sabe que está cerca de morir y que yo soy su único apóstol, el solitario evangelista de su existencia), como fuera: invitada, de su bolsa, fichando, besándose con hombres o lesbianas, azotando un danzón, al volante de un Volkswagen cacarizo, ligando con extraños sin recordar muy bien si había tomado o no la pastilla... (CANC, 132)

Cuando en el relato entra la historia de la lucha sindical de su abuelo y del líder asesinado, de nuevo aparece el testimonio de la madre: «Román Guerra Montemayor fue asesinado a los veintiséis años. Ese dato lo obtuve de mi madre. Ella lo obtuvo a su vez del abuelo Marcelino, quien conoció personalmente al joven líder sindicalista» (CANC, 149). Sin embargo, la pretensión de veracidad no se observa solamente cuando el autor confiesa la falsedad de determinados pasajes, también cuando nos cuenta cómo los ha redactado, es decir, de dónde saca esas ideas, en qué circunstancias y con qué fin. La última frase es esencial, porque remite a una incapacidad del lenguaje médico para expresar una «verdad interna». De hecho, pone de ejemplo una anotación donde únicamente registra su estado febril mediante datos asépticos y cifras.

Redacté la historia de un viaje a La Habana basándome en las notas que tomé durante un Período Especial de alucinaciones. Procuré, en la medida de mis alcances, combinar tres entidades estilísticas:

1. las notas *verdaderas*, muchas de las cuales eran por desgracia ininteligibles (tengo la impresión de que lo escrito en el cuaderno era chistoso y trágico, a diferencia de la frialdad de mi resumen);
2. la percepción del momento febril (o más bien: lo poco de esa percepción que pude conservar en la memoria), algo que por supuesto no aparece mencionado en las notas originales (ningún delirante es tan imbécil como para perder el delicioso hilo de su locura intentando describirla) y que yo procuré reproducir mediante la ficción del opio;
3. y, por supuesto, un vanidoso, frívolo imperativo: intentar escribir *bien*, signifique esto lo que signifique.

Percibo mi cuadro infeccioso con amor. Percibo los antibióticos con una paranoia suicida. Lo siento: no puedo verter esta verdad interna al insignificante lenguaje de la salud alópata. (CANC, 172)

Las autonovelas familiares que desarrollan la acción en un entorno médico y, especialmente, cuando la enfermedad familiar de la que hablan es cáncer comparten una semejanza manifiesta: el autor o la autora utiliza el lenguaje médico para construir la narración, en mayor o menor medida, porque acaba familiarizándose con él y teniendo que comprenderlo, sin embargo, aunque sea el material del que se dispone, siempre existe una extrañeza con respecto a él, un distanciamiento, una confrontación: confirman, mediante la literatura, que ese material no es suficiente, porque ese lenguaje no puede contener a la madre o al padre.

Tengo que acudir al mecanismo de la literatura pese a que muchos de mis espectadores lo consideran una lengua muerta: de otro modo, la intervención sería solamente una mancha tibia. Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso. No pretendo chantajear a nadie con este proyecto: lo emprendí porque soy un hartista. (CANC, 172-173)

Al describir ese arte del «hartazgo», Herbert incluye también al lector. Parece decirle que no sabe muy bien si debe aceptar este texto como literatura, pero que le resulta necesario escribirlo, no a modo de «couch potato» (CANC, 173), sino por algo más interno y corporal.

No pretendo convencer a nadie de que hay arte en esta hartura. La emprendí porque es el último recurso que me queda para acercarme a la sensibilidad. (...) Yo lo que quiero es que alguien acaricie por dentro mi antigua carne de grasa y cicatrices. Si no me besa el mundo, que me bese la fiebre. (CANC, 173)

A continuación, cambia el tono, lo que quizá nos hace pensar que está redactado posteriormente, en esos diez o doce días que él se tomó, tiempo después del fallecimiento de su madre, para terminar el libro y donde confiesa que el diario del que extraído las notas ya no existe, pero que sí ha conseguido salvar una última nota, que es además la que puede explicar por qué se ha perdido el diario.

Carezco del diario que se menciona y no recuerdo nada de lo que se habría escrito en él. O lo extravié durante los días de mi convalecencia o no existió: es otra alucinación.

La historia de la deriva de estos apuntes inconexos subyace en la tercera y última nota del cuaderno rojo en que solía llevar la cuenta de los gastos ocasionados por la estancia de mamá en el hospital. Es el texto más breve y enigmático pero también (no para ti sino para mí) el más revelador:

*Tercera nota del cuaderno rojo*

Maten al dandy del sur. (CANC, 173)

De nuevo, «no para ti sino para mí» como una llamada al respeto: esto me importa a mí, me ayuda a comprenderme a mí, no tiene nada que ver con elaborar una buena historia, sino con comprender lo que he vivido. En la siguiente página explica, no obstante, qué importancia tiene esa frase: «Los chicos del taller me llevaban cada noche a un bar de prosapia situado en la calle Sexta: Dandy del Sur. Ahí nació Bobo Lafragua y el título de una novela que jamás pude escribir: *Maten al dandy del sur*» (CANC, 174).

Esa novela que no pudo escribir es también expuesta en su planteamiento y estructura. La razón que podemos aducir es que esa era la historia que quería contar antes de la enfermedad de su madre y que tuvo que abandonar, porque la realidad aplastó la fantasía, pero, a pesar de

ello, la tomó como punto de partida para escribir *esto*: «La anécdota de mi novela quería ser simple: Bobo Lafragua, artista conceptual mexicano, decide en un viaje entre La Habana y Tijuana realizar la monumental performance de contraer tozudamente fiebre a fin de registrar por escrito sus delirios (...)» (CANC, 174).

De nuevo nos encontramos ante dos hechos: se nos confirman las fechas que admitíamos antes como verdaderas sobre la edad y, en segundo lugar, también se nos explica por qué hay dos tiempos narrativos distintos. También empezamos a entender la razón de sus delirios (la presión entre la futura paternidad y la futura orfandad le condujeron a recaer en las drogas) y que la visita del personaje de Bobo Lafragua se había producido dos días después de que hubiera consumido cocaína y crack.

La primera fase de la leucemia de mi madre sucedió entre octubre y diciembre de 2008. La segunda, en junio del año siguiente. Aunque su primera estancia en el hospital fue la más larga y dolorosa, logré atravesarla con una relativa paz mental: escribía, permanecía sobrio, actuaba dignamente. Su recaída, en cambio, fue algo que no pude tolerar. Para entonces Mónica tenía seis meses de embarazo y toda mi energía moral y mis miedos se habían enfocado en la paternidad que se aproximaba.

Había empezado a quebrarme dos días antes del primer encuentro con Bobo Lafragua. Por la mañana compré un gramo de cocaína, mismo que consumí en tres viajes al baño de visitas del Hache U. No me bastó: a mediodía telefoneé de nuevo al diler para pedirle que me trajera crack. (CANC, 175)

Al empezar a drogarse, comienza a ver a su personaje, por lo que las escenas narradas como ficticias recobran de pronto su veracidad, porque Herbert se ocupa de desvelar su mecanismo:

Tras la primera conversación que sostuvimos junto a la morgue, Bobo empezó a venir a mí en la modalidad de pantalla. Una noche mataba el tiempo junto a la fiebre de mi madre mirando fotografías digitales del viaje a Berlín cuando noté, en una imagen donde estoy parado bajo el vientre de la jirafa de Lego del Sony Center, una manchita azul justo en el sitio donde debía estar el miembro robado de la escultura. Reconocí entre los píxeles el rostro de Bobo con la boca muy abierta y sacando la lengua. (CANC, 176)

Como si se tratara de un sueño, donde las piezas que lo conforman existen disgregadas fuera de él, en la escena «inventada» donde echan a Bobo y a Herbert del restaurante por armar escándalo hay una canción en chino, como también lo hay en la realidad, pero en otra situación distinta. Herbert habla de la naturaleza de la ficción y al hacerlo, la convierte en algo honesto, desprovisto de duda: no solo sabemos que la escena anterior era ficción porque él lo confiesa, sino que sabemos de qué situación exacta la sacó, conocemos su naturaleza.

Cuatro días después de la primera aparición, salí a tomar el fresco al patio oriental del sanatorio. (...) Y anda vete: me convertí por unas horas en un fantasma que recorría las calles de La Habana acompañado de un amigo imaginario con esmoquin. Dice Mónica que cuando el doctor O. dio conmigo estaba yo intentando forzar la chapa del anfiteatro del Hache U y cantaba «Fuego», la canción del grupo Menudo, sustituyendo la letra original por sílabas de falso idioma chino:

–O-ha-no-he-la-fo (...)

Dije, fingiendo recuperar la cordura:

–Usted dispense, doctor. Es que mi madre no es mi madre: mi madre es la música. (CANC, 176-177)

Incluso acabamos conociendo por qué esta frase se incluye como obertura en esta parte del libro. Es una afirmación, además, que encierra parte de la *verdad* de esta autonovela: la madre no es lo que todo el mundo piensa, sino una abstracción, un herencia, una canción. Finalmente, un libro.

## 5. La autonovela como espejo

Herbert hace un ejercicio de memoria y de reconstrucción con respecto a la relación con su madre y a la identidad de esta, a la que conoce como Marisela, que acaba convirtiéndose al final de su vida en Guadalupe Chávez de nuevo, a pesar de los intentos de la realidad por desvirtuar su identidad (en el hospital la registran con el apellido «Charles»). En ese mismo ejercicio, el propio Julián Herbert cuestiona su identidad, la repasa, batalla con ella y finalmente la reconstruye a la luz de los sucesos del relato y también de la propia escritura como acto.

La historia de su madre acaba *significando* en el presente y entre ambos, madre e hijo, hay un juego de identidades que depende y se representa a través de los nombres que se les asignan por error o que eligen por identificación. Ya hemos visto la necesidad de Guadalupe de cambiarse el nombre y cuál era su preferido o, al menos, el más recurrente –Marisela Acosta– y cuál era la relación de verdad con él. Así lo expresa Sánchez Becerril:

El relato de las distintas relaciones del yo con el nombre propio que sostiene Guadalupe Chávez funge también como preámbulo del desmontaje de la identidad inalterable entre el yo y el nombre propio. Guadalupe cambia su nombre; al hacerlo se reinventa como un acto de autode[te]rminación que aprovecha y desdeña el hecho de la convención y arbitrariedad del mismo. (Sánchez Becerril, 2013, 114)

Sin embargo, la relación de Julián con su nombre es más problemática, porque no representa tanto una autodeterminación como una negación: «Así que todos mis recuerdos infantiles

vienen, fatalmente, con una errata» (CANC, 78). Su padre, al que presenta al comienzo del libro, después de hacer un recorrido por los padres de todos sus hermanos (y por sus hermanos mismos) se apellida «Membreño»:

Yo soy el hijo de en medio. Mi padre, Gilberto Membreño, es el novio menos espectacular que tuvo Marisela. Empezó como repartidor de una farmacia y llegó a ser gerente de ventas para varios establecimientos de la compañía hotelera Meliá. En 1999, con el criterio destrozado a punta de whisky Chivas Regal y tequila Sauza Hornitos, pretendió convertirse en playboy: renunció al trabajo, se casó con Marta (una chica colombiana de mi edad), compró un Mustang 65 y fundó una empresa que en menos de un año se fue a la bancarrota. Desde entonces no lo he visto. (CANC, 21)

Como padre ausente, su apellido le es ajeno. No solamente eso, sino que la herencia de ese apellido es también circunstancial, ya que es el apellido de su abuela paterna. Esta explicación, unida al hecho de que el padre cambiara de apellido después del nacimiento de Julián, se ofrece casi al final del libro, cuando se reencuentra con él. Esa identidad inestable acaba representando también el desequilibrio familiar y el silencio. Todos los personajes se esconden a través de nombres que cambian y el autor es el encargado de ese desmontaje.

Durante años me pregunté quién era el fantasma: mi padre o yo. Él también fue una mala broma del registro civil. Por ser hijo natural, recibió de niño los dos apellidos de mi abuela Thelma. Se llamaba Gilberto Herbert Gutiérrez. Poco después de mi nacimiento, se encontró con su progenitor. Mi abuelo (nunca supe su nombre de pila) accedió a reconocerlo. Mi padre comenzó a llamarse entonces Gilberto Membreño Herbert. (CANC, 194)

Por la parte materna sucede algo similar, ya que el apellido heredado tampoco es el correcto. Como veíamos, «Acosta» es el apellido del padre biológico de Guadalupe, al que apenas conoció, mientras que «Chávez» (apellido que hereda Herbert) es el de su padrastro, Marcelino Chávez, a quien realmente quiso y trató como padre, y Julián, como abuelo. Por otra parte, existe otra circunstancia añadida referente al nombre propio. Por un error en el registro, Herbert tiene dos nombres distintos: «Flavio» y «Favio». En ese «mi nombre ya no es mi nombre» (CANC, 79) que veíamos en el epígrafe referente al nombre del autor se encierra la desdicha, pero también la reivindicación: Herbert debe nombrar tanto el nombre «verdadero» como el «falso», el «impuesto». No es solamente una metáfora de lo que hace en el libro sobre su identidad: repasar la impuesta (la heredada, la problemática) y de ella extraer la «verdadera», ajustar cuentas, renegar y aceptar, sino que también se encierra ahí la representación de una identidad que está en juego en el relato. A través de esa disonancia entre el nombre y el yo, el autor consigue construir una conciencia del yo y una explicación

de sus actuaciones vitales.

De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere de la original en una letra: dice «Flavio», no sé si por maldad de mis papás o por error de los nuevos o los viejos burócratas. Con ese nombre, «Flavio», tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector. Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país. Mi memoria es un letrero escrito a mano sobre cartón y apostado a las afueras de un aeropuerto equipado con Prodigy Móvil, Casa de Bolsa y tienda Sanborns: «Bienvenidos a México».

Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero. (...) (CANC, 78)

Cuando habla con su amigo para comunicarle el fallecimiento de su madre y este le llama por su nombre «verdadero», Herbert sarcásticamente expresa: «—Lo lamento mucho, Favio —no sabe que ya no me llamo así» (CANC, 185). Es mucho suponer que esa frase encierra la aceptación del «error», el cese de la batalla identitaria que ha venido librando, pero sí evoca una idea de avance en su lucha interna. Aquel niño que se llama Favio y que sufre sin comprender las situaciones dramáticas que vive ya se ha ido, está superado, porque el escritor ha dejado de aferrarse a él para reivindicar los cuidados y confrontar a la madre.

Si lo comparamos con la suerte de prólogo donde Herbert se presenta y presenta la relación con la madre, podemos observar la evolución de esta subjetividad en lucha. En estas primeras páginas observamos su conflicto identitario relacionado con el papel de hijo, donde están encerradas también las motivaciones que le empujan a escribir este libro y una culpa transferida y devuelta vinculada con la responsabilidad de los cuidados.

Todo esto es estúpido, claro. Me da una lástima bárbara. Especialmente hoy, cuando veo a mamá desguanzada e inmóvil sobre su cama de hospital con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a venopacks traslúcidos manchados de sangre seca (...). Llorando porque su hijo más amado y odiado (el único que alguna vez pudo salvarla de sus pesadillas, el único a quien le ha gritado «Tú ya no eres mi hijo, cabrón, tú para mí no eres más que un perro rabioso») tiene que darle de comer en la boca y mirar sus pezones marchitos al cambiarle la bata y llevarla en peso al baño y escuchar —y oler: con lo que ella odia el olfato— cómo caga. Sin fuerzas. Borracha de tres transfusiones. Esperando, atrincherada en el tapabocas, a que le extraigan otra muestra de médula ósea. Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta

hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir. (CANC, 14)

La condición de prostituta de su madre no arrastra un reproche en el Herbert adulto, pero en el relato se evidencia cómo trata de encajar cómo le afectaron los trances que tuvo que pasar desde su conciencia de niño. Desde el comienzo del libro, cuenta varias anécdotas sustanciales, como los paseos por el mercado del distrito de tolerancia: «Ahí, a los cinco años, comencé a conocer, satisfecho, esta pesadilla: la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender» (CANC, 18). Vivir pero no saber qué sucede realmente, ser testigo de los prostíbulos, sin comprender cuál era la relación mercantil del sexo y qué rol jugaba su madre en todo eso, vislumbrarlo, como lo expresa en el siguiente fragmento, pero no acabar de entender «un carajo».

Yo sabía –como lo sabe cualquier niño que haya crecido en las inmediaciones de un congal– que detrás de aquel bastión campeaba el revólver del sexo. Y tenía la vaga idea de que del sexo dimanaba una volátil mortificación de la carne mezclada con lo cotidiano, el dinero, el barullo de la noche y el silencio del día. Fuera de esta percepción esquiva y asquerosa, nunca entendí un carajo. (CANC, 19)

Al repasar las parejas de su madre,<sup>53</sup> recuerda al último novio que tuvo, ya en Saltillo, quien además le dio empleo a Julián y del que recoge una recomendación: «–Tienes que mandar todo a la chingada y largarte de México. Porque tú vas a ser escritor. Y un escritor en este país no sirve de nada, es peso muerto» (CANC, 22). Es importante para el autor resaltar este episodio mínimo porque algo de todo lo arrastrado durante la infancia probablemente ha tenido algo que ver con convertirse en escritor. Del mismo modo que, a continuación, después de partir de la infancia, trata de explicar, en el siguiente capítulo, la realidad actual respecto a sus hermanos.

La problemática relación con su hermano mayor, Jorge, que vive en Japón, le conduce a reflexionar sobre el sentido de la familia y relacionarlo también con el de la patria. El libro es una constatación, a los dos niveles, del enmascaramiento de la realidad y de la distancia que existe entre ella y la experiencia personal, «pues los hechos que constata la experiencia personal o que registra la vox pópuli se oponen a los discursos oficiales» (Sánchez Becerril, 2013, 116). Herbert expresa una especie de rabia nacional a lo largo de distintos capítulos y

53 Ya al comienzo del libro se ponen de manifiesto las dudas teóricas y estilísticas del proceso de escritura: cómo contar lo más crudo desde un estilo pulcro y depurado. Precisamente, cuando decide contar los avatares amorosos de su madre, Herbert se hace eco de esas dudas: «“La técnica, muchacho –dice una voz en mi cabeza–; baraja la técnica”. / A la mierda: mamá fue en su juventud una india ladina y hermosa que tuvo cinco maridos» (CANC, 22).



constata, a través de su relato, las diferencias entre lo que ha vivido él y su familia y lo que los medios de comunicación y los discursos de los políticos tratan de difundir. En este caso concreto, termina identificándose con lo que le acaba de suceder en el restaurante junto a su esposa y encuentra en esa situación incómoda una metáfora de su propio comportamiento.

De pronto me descubro: así, idéntico, soy. Este servicio de restaurant es una metáfora de la carta que acabo de escribirle a mi hermano japonés. Soy un mesero en un país de meseros. (...) Primero te quitaremos el tiempo con nuestra proverbial cortesía. Después te quitaremos el tiempo con una estupidez criminal.

Welcome to La Suave Patria.

Propina, por favor. (CANC, 30)

Guadalupe oculta su enfermedad, antes de saber el diagnóstico, y cuando Herbert la visita y la ve postrada en la cama, trata de calmarse («No es para tanto, pienso» [CANC, 46]) y ante la negativa de la madre de ir al médico, Herbert siente alivio: «(¿Es por eso que siento alivio al no tener que llevarla al doctor? ¿Es un buen hijo o un sociópata el que camina en ese instante con mis huesos...?)» (CANC, 46). Está, quizá, luchando contra sus propios fantasmas de niño desatendido. O, quizá, albergue también el miedo de que la visita al doctor no va a traer buenas noticias. De hecho, él mismo expresa esa necesidad de cuidado mezclada con sentimiento de odio, todavía sin desentrañar, que bien podría ser la mezcla de ambos sentimientos: querer su redención pero temer su muerte.

He tenido dos hijos: Jorge, que ahora tiene diecisiete, y Arturo, de quince. He sido adicto a la cocaína durante algunos de los lapsos más felices y atroces de mi vida. Una vez ayudé a recoger un cadáver de la carretera. Fumé cristal de un foco. Hice una gira triunfal de quince días como vocalista de una banda de rock. Fui a la universidad y estudié literatura. Perdí el concurso de aprovechamiento escolar cuyo premio era saludar de mano al presidente de la República. Soy zurdo. Ninguna de esas cosas me preparó para la noticia de que mi madre padece de leucemia. Ninguna de esas cosas hizo menos sórdidos los cuarenta días y noches que pasé en vela junto a su cama, Noé surcando un diluvio de química sanguínea, cuidándola y odiándola, viéndola enfebreecer hasta la asfixia, notando cómo se quedaba calva. Soy una bestia que viaja, hinchada de vértigo, de sur a norte. Mi tránsito ha sido un regreso desde las ruinas de la antigua civilización hacia la conquista de un Segundo Advenimiento de los Bárbaros: bon voyage; Mercado Libre; USA; la muerte de tu puta madre. (CANC, 79)

A nivel estilístico, resulta interesante cómo hasta ahora Herbert se había limitado a narrar los sucesos cronológicamente, haciendo coincidir escritura y tiempo narrativo, pero aquí presenta por primera vez una ruptura: habla de los cuarenta días que pasó en el hospital en pasado y escribe como si supiera que su madre va a morir.

En este capítulo, donde Herbert trata de ubicarse vital y subjetivamente respecto a la madre

moribunda, también se cuentan varios episodios con sus propios hijos. Cuando hay un aviso de mal comportamiento, Herbert, que también es un padre ausente como lo fue el suyo, se arroga una victimización culposa sobre su actuación como padre.

Una de las razones por las que no he sido un buen padre es el convenenciero puritanismo con que percibo los lazos que me unen a mis hijos. (...) Durante todo el trayecto repetí que era mi culpa. Algo muy malo le había hecho yo a mi bebé. Recordé que lo arrullaba tarareando el *Va pensiero* remixeado en un murmullo con «The rivers of Babylon». (...) Ahora, en cambio, me parecían canciones de cuna dignas de un monstruo; el salmo bíblico en que ambas se basan concluye con este versículo: «Dichoso el que tomare y estrellare tus niños contra la peña...».

Al final resultó que se trataba de algo más vulgar y obvio: a Jorge lo molestaban otros chicos por no vivir con su papá. Lo motejaron de huérfano. Él estalló, por una vez, con violencia. (CANC, 81)

Él finalmente se sacude la culpa del comportamiento del hijo por el lado educativo, pero es palmario cómo no hace una reflexión profunda sobre las consecuencias de esa ausencia. Sí reflexiona, justo a continuación, sobre la paternidad, para conectar el relato de nuevo con su madre: si él decidió ser padre tan joven, dos veces, fue para continuar los pasos de su madre, cuya desgracia solo era aliviada por el hecho de haber tenido cinco hijos a los que querer.

Haber nacido me parecía un acto de pura maldad personal que solo podía repararse engendrando otra existencia. Se trata de una idea que adquirí de mi madre, para quien su propia vida estaba condenada y maldita (así lo decretó mi abuela) salvo por el hecho de habernos parido a mis hermanos y a mí. Siguiendo esa elucubración criminal, comencé a desear ser padre a los diecisiete años. (CANC, 81-82)

En el siguiente fragmento Herbert expresa de qué tiene que salvarse: no de su madre, sino de la «iniquidad de los puteros». Finalmente, es consciente de que esa idea de salvación no es satisfecha y sugiere en ella una transmisión, una reproducción de los patrones. Era por *eso* y no contra *eso* que había evolucionado.

La historia pudo acabar ahí: un chico salvado de la iniquidad de los puteros en que transcurrió su infancia por un rechoncho bebito. Pero entonces me encontré con Sonia. (CANC, 83)

Así, a los veintitrés años (o así lo siento hoy: el entonces está hecho de poleas quebradizas) me encontré sexualmente arrobado, colectando un sueldo miserable y convertido en padre de dos hijos. Noté con tristeza que había fracasado en mi intento de huir de casa; resulté un espécimen digno del diario de un estudiante de sociología que evalúa a los jóvenes descendientes de prostitutas. (CANC, 84)

La idea de fracaso se repite unas pocas páginas después, de nuevo desde una victimización de padre ausente, en lugar de una responsabilización: «Pero, sobre todo, el luto con el que vivo

desde los veinticuatro años: la certeza de haber fracasado como padre en dos ocasiones. Seguridad de ser, para alguien que amo y está vivo, nada más que una larva en pena» (CANC, 89). Este comportamiento responde a las revisiones que está haciendo de su comportamiento en este punto vital y que solo pueden darse a través de la escritura y a partir del diagnóstico de la madre.

Tal y como se nos presenta en el prologuillo, uno de los momentos más críticos en la relación con su madre es cuando ella reniega de él en medio de una discusión. Ese instante en el que ella le dice que no es su hijo y que no es «más que un perro rabioso» (CANC, 14, 44) genera un resentimiento que Herbert exhibe a lo largo del libro en lo que se da a entender como un ajuste de cuentas: «Yo le pago ahora verificando la caducidad de sus medicamentos y arrullándola con canciones boricuas y cubanas: yo no he visto a Linda, parece mentira. Porque soy su hijo. No soy un perro rabioso» (CANC, 101). Él mismo se redime en sus actos y en sus textos, por eso el miedo y el deseo a la enfermedad y a la muerte son las dos caras de la misma moneda.

También repasa sin piedad otros sentimientos impronunciados hasta ahora como la envidia por el amor que le daba a sus amantes: «Al despedirse, el profesor de karate y Marisela se sujetaron de ambas manos y se miraron a los ojos. Este es, por supuesto, mi recuerdo más antiguo: la angustia de que un extraño me roba mi único amor» (CANC, 119). En este caso, no hay un padre al que matar (y no ser muerto por él), no hay una novela familiar que superar, determinada por la autoridad paterna. En todo caso, hay que «matar a la madre», ya que el género es indiferente. Como decíamos al hablar de otras autonovelas familiares (*La familia de mi padre* de Lolita Bosch, *Mi oído en su corazón* de Hanif Kureishi y *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente),

el deseo de «matar al padre» también conduce el relato: es un deseo de rendirle cuentas, de perdonarle, de enfrentarse a él, a su recuerdo, de hacer balance y finalmente, de decirle adiós. El adiós es una forma de superación, es el inicio y el final del duelo, el principio y el final de la autonovela, que comienza con la misma muerte y termina cuando se supera: cuando la persona ha aceptado, dolido la ausencia y ha vuelto a ser ella misma, ya sin la parte de identidad que se hacía presente con la presencia del otro, pero habiendo aceptado qué partes de la personalidad, incluso las que no le gustan, eran su herencia. (Gallardo, 2014, 70)

De hecho, se hace evidente en las páginas que Herbert no siente un especial rencor hacia su madre debido a su profesión. En ese sentido, en un momento dado hace un sutil comentario a favor de la legalización: «Aunque la prostitución siga siendo ilegal (por eso en Cuba tantos y

de tan variado modo la practican)» (CANC, 140). Sin embargo, sí que arrastra una especie de estigma social:

Aquí no puedes mirar a los ojos a una mujer guapa: son más peligrosas que los reos. Si la miras a los ojos, te bajan la bragueta. Es el lugar perfecto para una noche de juerga cuando eres un monógamo anestesiado por el opio y torturado por el hecho de ser hijo de una prostituta. (CANC, 141)

Es reseñable que las escenas ficcionales sirvan para resarcirse como exdrogadicto e hijo de prostituta, pero no le sirvan para deconstruirse como hombre. Él afirma que no va «de putas» con el personaje de Bobo por «un sentimiento de vergüenza» causado por ver a su madre en todas las prostitutas que se les presentan («por puro ocio, pasé revista a las chicas rezagadas de la noche intentando dilucidar cuál era la que más me recordaba a mi mamá» [CANC, 142]). No causa, sin embargo, tal y como lo entendemos, ninguna compasión en el lector que se haya tenido que ir al hotel solo y no haya podido disfrutar del sexo con una prostituta por culpa de sus traumas:

Ni siquiera logré escandalizarme: estaba tan drogado que solo deseaba reunir la voluntad suficiente para levantarme de la silla, tomar un taxi y llegar al hotel donde tenía guardado el resto de mi opio. Por un momento pensé que sería de buena educación explicarle a Bobo que se había confundido, que la mujer no me excitaba en lo más mínimo sino que su desvinciado rostro me había recordado vagamente la vejez de mi madre. Que el daño que intentaba hacerme no era kinky sino simplemente amargo, y no iba yo a correr al baño del hotel a masturbarme imaginando cómo se templaba él a la chica, y a la tarde siguiente iba yo a levantarme sin envidia ni curiosidad, sin preguntas escabrosas ni deseo de detalles, sintiéndome simplemente una puta estafada: un sentimiento de vergüenza y desesperación del que, de todos modos, rara vez logro escapar cuando despierto cada día...

No lo alcancé.

No dije nada. (CANC, 143)

El adiós requiere también de una exposición impúdica de los hechos doloroso, incluso cuando el protagonista principal es el propio autor. En el siguiente fragmento hay dos elementos importantes: por una parte, Herbert verbaliza lo que no se ha permitido decir hasta ahora («no siempre me cuidó como es debido») y, por otra, resignifica los sucesos que vivió desde una perspectiva adulta, aliviando así una posible culpa inducida.

Alguna vez don Carmelo intentó propasarse conmigo como lo hacía con su hijo. No le resultó. (...) Lamento hablar mal de mi madre ahora que agoniza pero lo cierto es que no siempre cuidó de mí como es debido. Y lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueses tú. (...)

Vivo creyendo que tuve éxito en salvaguardar mi culo. Aunque quizá me

engaño; quizá una vez me la metieron doblada y no lo recuerdo. Me la metieron pero se la cagué: mi mente bloqueó el suceso para garantizarme un feliz futuro. Puede ser: mi madre es mi segunda madre. (CANC, 147-148)

Desde las múltiples aristas, Herbert es el hijo de una prostituta, un cocainómano, el hermano que se hace cargo de la madre, un escritor, y también: «Soy (por un momento dudé si el editor al teléfono lo sabría de antemano) el nieto de un marxista alcohólico que traicionó al movimiento ferrocarrilero» (CANC, 149). La autonovela familiar viene a reflejar, como un poliedro de narrativas, la estructura identitaria. Siendo eso el motor poético (la comprensión, la ordenación), también puede haber otras motivaciones colaterales, quizá inconscientes, como en este caso la reconciliación: «—¿Cómo estás, mi bebé...? No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú. / Por primera vez en muchos años, nos besamos en la boca» (CANC, 178).

Esta escena ocurre en la visita que le hace Herbert a su madre, después de la fiebre intestinal que derivó en una infección sufrida por él. En esa frase («ir a cuidarte») queda al descubierto la petición de perdón de la madre, aunque no lo diga con las palabras exactas. La falta de cuidados sufrida por Herbert queda indemnizada por el reconocimiento de la madre a los cuidados del hijo y por el deseo amoroso de cuidarlo a él.

También la autonovela sirve para cerrar el capítulo de su padre biológico. Su mujer le avisa de que su medio hermano ha llamado para comunicarle la muerte de su padre. Mientras Herbert aguarda en la puerta del velatorio, resuelve otro de sus conflictos más antiguos:

El tiempo necesario para repetir en mi cabeza la pregunta que me carcomía desde los doce años: ¿quién era el fantasma: mi padre o yo...?

La escena funeraria fue elocuente. Sin saludar ni despedirme del cadáver de Gilberto, di media vuelta y me alejé del hogar de los Membreño Abarca, una mansión que tuve embrujada durante casi cuarenta años. (CANC, 200)

Ese alejamiento físico y emocional es un rito de paso hacia la edad adulta. Del mismo modo que asumir la paternidad de su tercer hijo. El libro está escrito para no olvidar, tal y como asegura en el siguiente fragmento. Para no olvidarse de su madre y para que su madre no caiga en el olvido, pero también para no olvidarse de él con su madre y poder transmitírselo a su hijo Leonardo.

Ayer, mientras esperábamos el paso del tren junto al portón amarillo, recordé la ocasión en que Marisela y yo caminábamos por la Barra de Coyuca. Ella cantaba, desde el fondo de esa noche oscura del habla que es la ignorancia, una cursi canción española: para que no me olvides ni siquiera un momento, y sigamos

unidos los dos gracias a los recuerdos, para que no me olvides. Yo soy un huérfano cínico ex hijo de puta que ha leído a san Juan de la Cruz: sé que la tribu no me dará palabras más puras que las vulgares palabras de Lorenzo Santamaría para explicar a Leonardo, antes de morir, lo que significó para mí comer hormigas a su lado. (CANC, 202)

## 6. El secreto (político+personal) como tema

*Canción de tumba* se distingue de otras autonovelas familiares porque no existe un gran secreto que estructure el libro. Es cierto que la identidad de la madre, de la que ya hemos hablado respecto al nombre propio, es un misterio para el Herbert niño (y, aunque trate de disimularlo, también para el adulto). Unido a ella, tanto la idea de familia como la idea de nación son problemáticas en el libro. También el padre biológico es un «fantasma» (CANC, 194), pero consigue superarlo en pocas páginas.

Los recuerdos más doloroso de la infancia de Herbert no son un secreto en el sentido de que necesiten de una investigación para ser desvelados, pero permanecen en el silencio y es aquí donde el escritor se dispone a elaborarlos. Del mismo modo que los recuerdos de su madre: Herbert reconstruye la historia de infancia y primera juventud de Guadalupe y en ella encuentra muchas de las explicaciones de su personalidad y de su comportamiento. Esta relación de hechos no está especialmente vinculada con su profesión, y sí más con los distintos nombres que adoptó durante su vida, que eran un reflejo de sus distintas facetas, desconocidas o veladas para el autor.

Enfrentarse narrativamente a la madre o al padre supone no solo reconocer sus errores y asimilarlos, sino también discriminar qué parte de todo eso ha quedado en uno y responder por aquellos errores que han sido heredados: «Una voz dentro de mi cabeza me despertó a mitad de la madrugada. Decía: “No tengas miedo. Nada que sea tuyo viene de ti”» (CANC, 23). Al comienzo del libro, Herbert opone resistencia a realizar ese ejercicio, transfiere la responsabilidad a su madre y sigue durmiendo.

De momento, a Herbert le es más fácil cuidar a su madre si la ve como «una desconocida», precisamente porque si no fuera así, tendría que enfrentarse al acto de descodificación de la identidad de ella y, en consecuencia, la suya propia: «Alguien, al ingresarla por Urgencias, escribió mal su nombre: Guadalupe “Charles”. Así la llaman todos en el hospital. Guadalupe Charles. A ratos, en medio de la oscuridad, cuando tengo más miedo, trato de hacerme a la idea de que velo el delirio de una desconocida» (CANC, 25).

De hecho, al final del libro se constata este «trabajo» de deconstrucción que comienza ahora. Herbert repasa primero la «muerte» de Marisela, es decir, la identidad de su madre cuando él era niño y después la de Guadalupe, que efectivamente muere dos veces gracias a los errores burocráticos.

La muerte de Guadalupe Chávez y de Marisela Acosta fue una versión en fast forward de sus vidas.

En primer lugar, la terquedad: agonizó desde el amanecer hasta las once de la noche.

En segundo lugar, la comedia de errores: tardaron ocho horas en entregarnos el cadáver porque, desde su primer ingreso en el Hospital Universitario, un año atrás, alguien había escrito mal sus datos personales: la rebautizaron como Guadalupe «Charles». Nada fuera de lo común tratándose de mi familia. Tuvieron que hacer dos veces el certificado de defunción. ¿Qué mejor homenaje podría hacerle la burocracia mexicana a una prófuga de su propio nombre? (CANC, 203)

Sin usar la teoría, únicamente a través de su experiencia, Herbert pone de manifiesto la existencia de una novela familiar que él llama «mito doméstico» al mismo tiempo que admite que la suya ni siquiera era una familia, por lo que pone en duda la transmisión oral de información referente a sus parientes.

Yo no sé en qué planeta vive este japonés que se apellida igual que yo. Por supuesto que estoy preparado; ¿acaso La Familia me dejó otra opción?

Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico. Puede ser cualquier cosa: la excelencia educativa o la pasión por el fut. Yo crecí a la sombra de una vuelta de tuerca: pretender que la mía era realmente una familia.

Jorge se fue de casa cuando cumplí trece años. No recuerdo haberlo conocido sino hasta los tres. (Como dijo Chesterton: «Lo que sé de mi nacimiento ha llegado hasta mí por tradición oral, así que podría ser falso»). Eso nos deja un margen de diez años compartidos. (CANC, 27-28)

Al hilo de lo anterior, Herbert disculpa la «mentira» de su madre respecto a cómo comunicaba a sus hijos el trabajo que realizaba. No se trata solamente de una disculpa (la madre incluso les pedía perdón), también reconoce en ella el «código de acero» como una herencia paterna, lo que demuestra quizá un atisbo de orgullo por parte del autor.

Siempre se vanaglorió de ser una prostituta con un código de acero y su regla principal consistía en no realizar coitos a cambio de un pago («Yo bailo», decía cuando, profundamente alcoholizada, nos pedía perdón; «Yo bailo», y hacía, como si fuéramos bebés incapaces de entender sus palabras, la mímica de mover su cadera mientras colocaba una de sus manos sobre el vientre y la otra en el aire junto a la oreja). Hoy pienso que se trataba de una regla inoportuna, incluso impracticable. Supongo sin embargo que, más que un ejercicio de moral y buenas costumbres, lo que había en estas ideas era un resabio de militancia sindicalista herencia de la participación de mi abuelo Marcelino en el movimiento

ferrocarrilero de finales de los cincuenta. (CANC, 32)

La pulsión de muerte se manifiesta en Herbert a través de un sueño en el que la madre representa a la muerte y lo acaricia. Esa pulsión aparecida de niño acaba siendo recolocada en el relato actual de los hechos del pasado: es el Herbert adulto el que se pregunta quién es su madre a través del Herbert niño, igual que en el fragmento anterior. La idea de la muerte se resignifica a partir de la situación actual.

Me pregunté si su piel no sería simplemente una más de esas capas de pintura en polvo, crema y otras emulsiones que ahora extendía sobre sus párpados, sus mejillas y su boca. Como en *Los Invasores*, el programa de TV donde los aliens se disfrazan de terrícolas: «David Vincent los ha visto»... Me pregunté si mi madre no sería en realidad, debajo de todo aquel maquillaje, la mera muerte: la calavera de mis sueños. (CANC, 37)

En el capítulo *Mamá madrastra* Herbert desata el nudo que tenía contenido y expone, con toda su crudeza, las faltas de su madre a lo largo de dos páginas. Se puede distinguir en ellas el autorracismo y, por lo tanto, el racismo hacia sus hijos, el desprecio y, por lo tanto, el autodesprecio, la transmisión de su abandono, que la ambivalencia de sus actos (lo quiere, pero lo maltrata) provoca en él sentimientos contradictorios (la odia pero la quiere).

(...) Que tocó muchas veces a la puerta de mi casa como dios en un soneto de Félix Lope de Vega y Carpio para recordarme que soy un mestizo basura que estos diplomas y recortes de periódico elogiándome son nada que llegué a la clase media por la puerta de servicio con un suéter raído. Que me llamaba y llamaba. Que me quedaba calladito me escondía me encerraba en la recámara aspiraba una dos ocho rayas de cocaína y ella gritaba ábreme hijito yo sé que estás ahí yo sé que andas muy mal estoy preocupada estoy aquí sentada en la puerta no tengo un centavo (...).

Que la dejé de ver durante años porque su sola presencia me volvía miserable. Que una voz repetía en mi cabeza: por su culpa eres white trash. Que otra voz se burlaba: pero si no eres blanco eres un indio patarrajada un prieto con apellido extranjero una burla biológica un vil mestizo pero sí: pero sí: una basura. (...) sin desnudarme nunca de esta espina en el limbo de mi oreja llamada dos hijos contaminados de mí que ya no soy una princesa soy también un papá padrastra una piedra en el zapato de sus adolescencias arruinadas.

Que una noche le dije que me estaba jodiendo la vida. Que me pedía dinero. (...) Que me echaba la culpa que le echaba la culpa de todo. Que me dijo si te vas a ir vete grandísimo hijo de puta pero tú ya no eres mi hijo tú para mí no eres más que un perro rabioso. Que la odié desde septiembre de 1992 hasta diciembre de 1999. Que durante esos años me di religiosamente cada día un instante de odio para ella con la misma devoción con la que otros rezan el rosario. Que la odié de nuevo algunas veces en la década siguiente pero ya sin método ya solo por inercia: sin horarios. Que la he amado siempre con la luz intacta de la mañana en que me enseñó a escribir mi nombre.

Que una vez cuando era niño alguien me pegó en la calle y mamá me condujo a



la comandancia de policía para acusarlo pero el golpe no se notaba. Que para hacer más evidente el daño y castigar así al culpable, ella misma me dio una segunda patada en el tobillo. (CANC, 43-44)

El capítulo entero contiene muchas de las claves para entender la motivación del escritor para con el libro, sin embargo, la escena final es una metáfora de la relación entre ambos. Alguien pega a Herbert y «para evidenciar el daño y castigar al culpable» la madre le pega más fuerte a él, es decir, en el fondo le castiga a él porque lo siente como el culpable de su propio daño.

Además de la agregación, es decir, la suma de situaciones cruciales en la relación entre madre e hijo, Herbert también traza una secuencia de hechos, que resumimos: «Se llamaba David Durand Ramírez. Era más chico que yo. (...) Su desgracia influyó para que mi familia emigrara a Saltillo y yo estudiara literatura y eligiera un oficio y, eventualmente, me sentara en el balcón de la leucemia a narrar la historia de mi madre. (...)» (CANC, 53).

La relación con el país (un país que ve pasar desde un coche, que recorre en sus distintos estados, que sufre en sus orografías) evidencia los extremos: el barrio se llama como un insecto venenoso pero su casa se situaba entre el progreso y el renacimiento. De nuevo, esta realidad hermana a madre e hijo, porque son partícipes del mismo contexto nacional.

El nombre de nuestro barrio era ominoso: El Alacrán. Pero por cursi que suene (y sonará: ¿qué más podría esperarse de una historia que transcurre en la Suave Patria?), vivíamos en la esquina de Progreso y Renacimiento número 537. Ahí, entre 1980 y 1982, sucedió nuestra infancia: la de mi madre y la mía. (CANC, 54)

La relación con su hermano mayor no solamente responde a un conflicto familiar, sino que la misma realidad mexicana se inmiscuye en ese antagonismo: si el hermano logra huir, huye de la madre y de la patria, mientras que si Herbert se queda, debe enfrentarse a ambas. La situación que describe durante su infancia es extremadamente dura, la violencia, el narcotráfico y la pobreza son signos de una experiencia que desde el discurso oficial se le es negada.

—Nací en México por error —me dijo una vez—. Pero un día de estos voy a enmendarlo para siempre.

Lo hizo: a los treinta años emigró a Japón.

No puedo hablar de mí ni de mi madre sin hacer referencia a esta época. No por lo que tiene de patetismo y tristeza sino porque se trata de nuestra versión de la espiritualidad: un híbrido entre *Los olvidados* y el *Dahmmapada*. O, mejor y más vulgar: *Nosotros los pobres* en traje de karatecas místicos; *La cámara 36 de Shaolin*. Tres años de pobreza extrema no destruyen. Al contrario: despiertan en uno cierta lucidez visceral. (CANC, 55-56)

De hecho, aunque el autor no lo reconozca, esa época de su vida es todavía traumática, tal y como él mismo evidencia por sus actos adultos. Cuando pasa por delante del lugar donde vivió de niño, se siente incapaz de recorrerlo de nuevo.

De vez en cuando vuelvo a Monclova a dar una conferencia o a presentar un libro. Hay ocasiones en que pasamos en auto por la orilla de Ciudad Frontera, de camino a las pozas de Cuatro Ciénegas o a recolectar granadas en el rancho de Mabel y Mario, en Lamadrid. Le digo a Mónica, mientras circulamos por el libramiento Carlos Salinas de Gortari: «Detrás de este aeropuerto transcurrió mi niñez». Ella responde: «Vamos». Yo le digo que no. (CANC, 58)

Sin embargo, sí es capaz de elaborarlo al proyectarlo en otro lugar. Cuando visita Berlín, el autor sí puede reconciliarse con sus propias calles: «Pero las callecitas apretadas de la antigua judería me resultaron súbitamente queridas. No sé: quizás los fantasmas de putero prenazi y mojigatería socialista guardan un aire de familia con mis propios fantasmas tutelares» (CANC, 74).

Herbert, como un historiador de su pasado familiar, recuerda en un capítulo la declaración de guerra de México a las Potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial y logra conectarlo con la historia de cómo se construyó el Hospital Universitario de Saltillo, es decir, el lugar donde yace su madre antes de morir: «Luego, a lo largo del verano del 42 (mientras mi abuela Juana descubría con horror que estaba embarazada de mi madre), submarinos germanos hundieron en las aguas del Golfo seis barcos petroleros mexicanos que abastecían a otros tantos buques de la U.S. Army» (CANC, 96). El dinero que los empresarios de Saltillo iban a destinar a la guerra finalmente acaba siendo utilizado para la construcción de un hospital que, según Herbert, recuerda la estructura de «un avión que padece enfermedades degenerativas» (CANC, 98). Él mismo reconduce la historia, después de haber divagado durante más de tres páginas: «Pero me desvíó: ¿qué tiene que ver el Escuadrón 201 con mi madre, la leucemia, las bombas de infusión, la inauguración –en 1951, con un diseño de Mario Pani– del Hospital Civil, hoy Hospital Universitario de Saltillo...?» (CANC, 98). Finalmente, la sitúa dentro de la estructura del edificio y explica en qué lugar está siendo hospitalizada.

Después de los eventos del hospital, Herbert dedica varios capítulos a hablar de la historia de su madre. Al principio de la siguiente parte, «Fantasmas en La Habana», el autor narra cuál fue el verdadero amor de su madre, un profesor de karate al que apresaron en un intento de atraco y al que aplicaron «la ley de fuga».

Recuerdo la frase. No supe lo que significaba sino hasta mucho después. Lo que sí

sé es que esa noche mamá se emborrachó encerrada en nuestro cuarto y escuchando boleros. Ella dice que no. Que lo recuerdo todo mal porque era chico. Pero ¿quién va a olvidar la primera vez que puso un pie en la cárcel...? (CANC, 120)

En esta cita se pone de manifiesto la actitud de la madre, que trata de no hacer partícipe a su hijo de su sufrimiento a través de la mentira. El libro es el resultado de ambas historias y del desmontaje de esa protección para observar a la madre como realmente *es*. En otros casos, como cuando comienza a narrar su infancia, donde los hechos se exponen con toda crudeza y en los que el testimonio de la madre no es cuestionado, sino respetado y asimilado.

En cambio el primer recuerdo de mamá (porque ella me lo contó: me lo cuenta casi todo) es tierno y repugnante. Debió de tener, como yo, unos tres años. Espiaba a través de los hilos dorados de la bocina de un gran radio Philips holandés con doble dial de madera. Alguien –no sabe quién: yo sospecho que mi abuelo Marcelino– le había informado de que la música salida del gran cajón café era interpretada por gentecita diminuta que vivía ahí dentro. Por más que se asomaba y se asomaba, la niña Lupita no lograba distinguir a nadie. (...)

(...) Luego escuchó la voz de mi abuela (y esto es lo primero que mi madre recuerda de su madre, así que cómo no iba a tener puteada la vida):

–Condenada Maldita, cuántas veces tengo que decirte que no toques las cosas ajenas. (CANC, 123)

Herbert también contextualiza la situación de su abuela, cómo se enamora y se casa obligada por el embarazo. Cuando el marido la abandona, ella debe casarse de nuevo con otro hombre.

Pero sobre todo, la medio mataba a golpes porque mi madre gozaba los boleros.

Mi abuela Juana se enamoró a los catorce años de mi abuelo Pedro. Lo conoció en un baile. Él y el hermano de ella, mi tío abuelo Juan, interpretaron piezas de Rafael Hernández al frente del grupo San Borincano. (...) Casi enseguida mi abuela quedó embarazada de mamá. Las respectivas familias (vecinas y –hasta entonces– amigas) los obligaron a casarse. (...) Mi abuela fue a la policía y lo acusó de secuestro. Pedro fue encarcelado. Juana recuperó a mi madre. Luego, cuando él quedó libre, dicen que la abuela quiso arreglar la situación: intentar otra vez esa cosa: el matrimonio. Pero Pedro estaba ya muy amargado. Se largó de la ciudad. Dejó la música.

Todavía adolescente, a los diecisiete años y cargando una hija de dos años, Juana se casó con un hombre diez años mayor que ella (...). (CANC, 124)

Herbert reelabora la situación familiar de su abuela y la relación entre el maltrato infantil y la música. Como la realidad (que la abuela seguía enamorada de Pedro y que por eso odiaba a su hija Guadalupe) no se comunica funcionalmente, sino a través de la violencia, los personajes tarda un tiempo en entender los mecanismos que subyacen a esa estructura familiar. Probablemente ni la propia abuela fuera consciente de la causa-efecto de sus odios y resentimientos, pero la hija sí acaba entendiéndolo y, suponemos, Herbert hereda esa historia

a través de ella.

Mi abuela nunca dejó de amar a su primer marido. Por eso aborrecía la existencia de mi madre y de la música.

Guadalupe tardó años en darse cuenta cabal. Sin embargo, algo en su interior reconocía el patrón que ligaba las golpizas al bolero. Intuía que cantar en casa o escuchar la radio siquiera podía ser peligroso. (CANC, 125)

Dadas las circunstancias, Guadalupe comienza a escaparse de casa y se esconde durante toda la tarde y canta. «Sabía que no la buscarían», «nadie la extrañaba», (CANC, 125). Estos sucesos tan dramáticos son contados por Herbert desde una distancia prudente, sin traicionar el relato de su madre («me cuenta ella, me lo cuenta casi todo» [CANC, 126]), pero sin guiar capciosamente al lector a que interprete los hechos como el origen o la causa de su comportamiento disfuncional posterior.

Concluidas la canción y la sesión de llanto, más tranquila y sin duda purificada de odio, mamá bajaba del árbol y, de camino a su casa, calculaba con espíritu de esposa maltratada o boxeador sin talento cómo debía acomodar el cuerpo para asimilar mejor los golpes de su madre. (CANC, 126)

El mismo Herbert hereda ese gusto por la música y que en varias ocasiones repita el *estribillo* «Mi madre no es mi madre: mi madre era la música» (CANC, 167) lo evidencia. Es a la vez una manera de distanciarse de ella y de acogerla.

Uno de los sucesos políticos que marcan la infancia de su madre es el asesinato del sindicalista Román Guerra Montemayor, suceso que dio fin al movimiento sindicalista ferrocarrilero del que formaba parte el abuelastro de Herbert. En este caso, Herbert transmite los sentimientos que experimentó su madre y los interpreta como una reacción íntima, afectuosa y no como una reacción política.

En aquella época, el padraastro de mamá laboraba como mecánico de locomotoras en los talleres de Monterrey. Pocas semanas después del hallazgo del cuerpo de Román Guerra, Marcelino abandonó el movimiento. Fue ascendido a jefe de mecánicos y reubicado en la Casa Redonda de San Luis Potosí, su tierra natal. A mi madre le ha pesado siempre la zona sucia de esta historia. No por dignidad (la dignidad, dice mi amigo Carlos Valdés, es una utopía pequeñoburguesa), sino por lo dolorosos que fueron para mi abuelo los años posteriores al movimiento. (CANC, 149)

En la página siguiente, el autor cuenta cómo una editorial le llama a mediados de 2002 para proponerle escribir una crónica sobre el asesinato de Román Guerra. De esta parte de la historia, sabemos ya de antemano que la relación con el personaje de Renata es metafórico,

así que podemos interpretar todo el capítulo como una metáfora.

Acepté enseguida escribir la historia de Román. No por dinero. Tampoco (aunque me gustaría decir que así fue) por pasión literaria o fidelidad a mis orígenes biológicos y políticos. Lo hice por lujuria: era un buen pretexto para incrementar mis visitas a Monterrey y fornicar con el ano de Renata. (CANC, 150)

Cuando se entrevista con uno de los involucrados, recibe una contestación muy habitual en las autonovelas familiares: «–Pero qué pinche afán, amiguito. De eso ya ni quién chingados se acuerde. / Le expliqué: el objetivo de la crónica era, precisamente, librar semejante injusticia del olvido» (CANC, 151). Del mismo modo que la novela fallida protagonizada por Bobo Lafragua, este capítulo de la historia mexicana queda sin escribir. Sin embargo, la historia de ambos (la ficcional de *Matan al dandy del sur* y la real del líder sindicalista) acaban siendo contadas en este otro libro, *Canción de tumba*, cuya motivación tiene mucho que ver con esa liberación de la «injusticia del olvido» de la que habla Herbert, por lo que posiblemente la escena sea no solo una metáfora, sino una culminación de esa motivación que no pudo ser satisfecha.

En esa historia nacional y familiar, se esconden los *cadáveres* que no deben ser resucitados. Herbert opone una resistencia al hecho de olvidar sin resarcir, y la entrevista con un hombre que conocía a Román Guerra le sirve de justificación. «–Otros compadritos –prosiguió él– son como usted: muchachones con toda la leche. Y a veces, como usted, vienen porque quieren saber cosas de antes» (CANC, 154). Decidir contar o callar es un acto político en ambos casos y este excursus narrativo evidencia la posición que toma Herbert ante los hechos, no solamente los que afectaron a su abuelastro y a su madre, sino a la propia historia principal que trata de elaborar.

–Pues es lo mismo. Nomás que a mi Román lo envilecieron. No los sorchos: la gente buena y digna como usted, que insistieron en resucitar su recuerdo como ejemplo de martirio sindicalista. Por mí, mejor hubieran dejado que su nombre se pudriera junto con su cuerpo a la orilla del camino con un palo de escoba ensartado en el culo. (...)

–¿Qué esperaba que le dijera, compadrito? –dijo Daniel Sánchez Lumbreras poniéndose trabajosamente de pie y mirándome por fin a la cara–. ¿Que se cogieron a mi amigo...? Se lo cogieron. Se la metieron doblada. Y entonces nos la metieron doblada también a todos los demás. Porque nos dio frío. Lograron lo que querían: tuvimos miedo. Tuvimos miedo y mandamos a la chingada el movimiento. ¿Qué quería que le dijera, compadrito? ¿Qué voy a cumplir setenta y seis años y tuve una vida feliz gracias a que un torturador hijo de mala madre me enseñó lo que era la justicia mexicana emputeciendo el cadáver del hombre más puro que conocí...? Se lo digo, compadrito. Se lo digo. (CANC, 156)

La historia desconocida del libro concierne a la personalidad y a la identidad de Marisela Acosta. Sin embargo, el capítulo posterior a la narración sobre la crónica de Román Guerra se centra en una anécdota donde se evidencia la ideología (recordemos que era un «misterio» unas páginas antes) de la madre del autor. Aquí Herbert no solo interpreta desde su mirada adulta las ideas políticas, sino también la perspicacia de la madre respecto a cómo era percibida su profesión.

Una vez, cuando éramos niños, a la hora de la cena, mamá dijo, out of the blue:

–Si un día tuviéramos dinero como para irnos a vivir a otro país, a mí me encantaría que nos fuéramos a La Habana. En Cuba la gente pobre es más feliz que en ningún otro lugar del mundo.

(...)

–Sí, también podríamos irnos a la URSS... Pero dicen que allá hace un frío de los mil demonios. Luego no voy a querer salir a trabajar por las noches.

De donde se infiere que, en sus treinta, mi madre fue una fantasiosa comunista, odiaba el frío y tenía una intuición antropológica más aguda que la de Fidel: sabía que las revoluciones también necesitan prostitutas. (CANC, 158)

La prostitución no es utilizada como un tema dramático ni insuperable. Las condiciones, la pobreza y la manera en que la relación con la madre y los hermanos afectó a su desarrollo adquieren mucha mayor importancia. Sin embargo, exponer sin tapujos que su madre era prostituta supone un salto cualitativo en su compromiso autobiográfico. Lo podemos observar a través de la escena en la que Herbert cuenta cómo se casa con Mónica y decide hablarle de situaciones dolorosas de su infancia. Ni siquiera se siente capaz de contarle a su propia mujer sobre la profesión de su madre, pero acaba contándoselo al lector abiertamente durante algo más de 200 páginas. El proceso psicológico y literario que va de un punto a otro no es baladí, porque *Canción de tumba* constata la superación de los prejuicios por un fin «superior», dejar constancia de la madre, reconstruirla, despedirse de ella.

Quería compartir con mi mujer algo especial, una confesión muy íntima que marcará nuestra noche de bodas con un metal más pesado que el de los anillos. No me atreví a contarle sobre el oficio de mamá. Le hablé, mejor, sobre la muerte de David Durand. Sobre el desahucio. Sobre mi amigo Adrián, quien una vez me acompañó a Puerto Vallarta a conocer a papá. Sobre el modo en que Saíd y yo perseguíamos el techo de nuestra casa cuando flotaba por en medio de la calle. (CANC, 184)

Después de la muerte de su madre, también aparece un pasaje de reconciliación con sus hermanos. «Llegan noticias de mis hermanos» (CANC, 187), cuenta y después comienza a narrar qué problemas le han ido contando ellos a él, como si él finalmente hubiera conquistado la posición de padre y todos le rindieran cuentas. Con respecto a su hermano pequeño dice:

Saíd tuvo un problema serio: le abofetearon los Zetas porque uno de sus amigos se atrasó en el pago de algunos gramos de cocaína. Le salió barato; antes no lo tablearon o le metieron un tiro. Le regalé un poquito de dinero (lo que pude) para ver si le ayuda a resolver el asunto.

A veces la fraternidad no tiene calles: puros callejones sin salida. Y un agente de tránsito en la sangre diciendo: «Circule, circule, circule». (CANC, 187)

Se resigna finalmente a los errores de ellos, al mismo tiempo que combate la hipocresía de los políticos coahuilenses y mexicanos en general frente a la violencia extrema que va en aumento en Saltillo y que acaba presenciando su propio bebé.

Ya lo sé si el país decidió irse por el drenaje de manera definitiva tras la muerte de mi madre o si, sencillamente, la profecía de Juan Carlos Bautista era más literal y poderosa de lo que tolera mi luto: «Lloverán cabezas sobre México».

Saltillo dejó de ser un pueblo tranquilo. (CANC, 188)

(Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro). (CANC, 189)

Herbert se siente permeado ante el carácter literario de la consecución de la muerte y la vida, sin embargo, a través de su hijo recién nacido también experimenta el legado racista de su madre y es capaz de extraer lo más prosaico de la circunstancia.

Leonardo nació el 25 de septiembre de 2009: dos semanas después de la muerte de mamá. Por poco y se conocen. Me da un ligero escalofrío la forma en que el azar colocó estas dos muescas en mi vida. Algo de superstición se habrá filtrado a mi ADN tras tantos siglos de ritual. (...)

Cuando lo llevo en brazos y ella no está presente, me pongo nervioso: imagino en mi fantasía autorracista que las personas de bien me miran con suspicacia porque suponen que lo robé. De haberlo conocido, mamá pensaría que seguí al pie de la letra su criminal precepto de «mejorar la especie». (CANC, 193)

El padre ausente reaparece al final del libro, cuando Herbert reconstruye los dos encuentros que tuvo con él en vida. El último, un viaje que su padre le pagó para que pudiera desintoxicarse y tomar distancia con respecto a la relación que mantenía con la hija de su secretaria. El escritor asegura que durante aquel viaje «Gilberto Membreño fue un padre comprensivo, paciente y cariñoso», pero precisamente por eso, él logra recolocarlo en su mapa familiar y ocurre lo siguiente:

No se lo dije (es la primera vez que lo digo) pero en ese momento decidí no volver a verlo nunca; ¿para qué arruinar un recuerdo perfecto, un viaje tan dulce...?

Volví a Saltillo. Dejé la cocaína. Me casé con Ana Sol. Nos divorciamos. Volví a la cocaína. Volví con Anabel. Después con Lauréline. Traté de suicidarme. Dejé

la cocaína. Conocí a Mónica. Tuvimos un hijo. Murió mi madre. Pasaron más de diez años. (CANC, 197)

Finalmente descubrimos que el padre también muere y en la narración de los hechos, donde además se incluye una anotación metaliteraria sobre la pertinencia de esta muerte para la composición de la *novela*, se evidencia la angustia, un sentimiento nacido de la infancia y recurrente en el libro que representa la inseguridad vital que la madre no puede mitigar.

—Habló tu hermano Teto. Murió tu papá. Le dio un infarto fulminante.

Les pedí a los amigos que me dejaran solo un rato. No sabía qué hacer. Después de todo, yo había sepultado secretamente a mi viejo diez años antes. Una voz embozada (la voz del hartista hijo de puta cínico y abusivo que soy) dijo entre mí: «Ahora tienes buen material para el cierre de tu novela». Maldije a Paul Auster y su poético sentimiento del azar.

Mónica dice que antes de colgar repetí varias veces una frase:

—Me quedé huérfano.

Creo que me refería a una angustia derivada del hecho biológico, no a una pena moral. Pero la angustia es la única emoción verdadera. (CANC, 198-199)

Cuando Herbert dice que «todo abismo tiene sus canciones de cuna», no solamente se refiere a su hijo recién nacido, sino también a su propia experiencia como niño. La angustia desaparece gracias a la nueva oportunidad de enmendar los errores, heredados y propios, y la luz ya no parece tan siniestra.

Lo delicioso de los primeros días de luto era el preciso instante de despertar: cuando aún no cobraba conciencia de que mi madre estaba muerta y a la vez podía disfrutar la desaparición de la angustia permanente que durante un año me causó su padecimiento. Luego, casi enseguida, emergía la malsana lucidez: no hay nada más siniestro que la luz.

Entonces nació Leonardo. Todo abismo tiene sus canciones de cuna. (CANC, 204)

Las últimas páginas del libro son una reivindicación del amor filial y una expresión de la comprensión más profunda hacia la madre: «No fue culpa de nadie. Estaba simplemente deshecha: un año de virus y veneno es demasiado para un organismo cuyo único imperio ha sido asimilar toda clase de golpes» (CANC, 205). Al contar el momento de la despedida, finalmente Herbert interpreta el apretón de su madre como un acto de educación sentimental, en el que ya no existe la disputa. En esta última página, el autor firma con los dos lugares y fechas en los que fue escrito, lo que aporta una veracidad que rubrica el libro entero.

No había nada que decir: habíamos tenido un año entero de dolor lúcido.

Por si las dudas, se lo dije. Dije:

—Te amo. Soy el hijo de mi madre.

Apenas pudo apretar mi madre con la suya. Era un apretón sin agradecimiento,



sin resignación, sin perdón, sin olvido: solo un perfecto reflejo de pánico. Ese fue el último ladrillo de educación que me legó Guadalupe Chávez. El más importante de todos.

*Hospital Universitario de Saltillo,  
octubre de 2008 / Lamadrid, Coah., marzo de 2011 (CANC, 206)*

## 7. Cuerpo

Ya hemos observado en otras autonovelas familiares donde se narra la agonía y muerte del familiar cómo el cuerpo adquiere una dimensión narrativa importante, porque lo fisiológico hace aflorar lo más nítidamente humano y se convierte además en una metáfora de la situación del hijo. Como expresaba Roth al final de su autonovela *Patrimonio*, ser evacuado es «ser traído al mundo» (1991, 235), la extinción de las funciones vitales evidencia esa colocación en el mundo, la prueba de que el hijo debe seguir «funcionando» como cuerpo porque es cuerpo más allá de la madre o el padre. En *Canción de tumba*, después de las primeras treinta y seis horas de guardia, Herbert regresa a casa derrotado, con el cuerpo dolorido y acaba descansando en el jardín: «Me derrumbo en la hierba. Maruca, nuestra perra, sale a recibirme haciendo cabriolas. Cierro los ojos. Ser cínico requiere de retórica. Tomar el sol, no» (CANC, 24). El cuerpo no necesita de la literatura, le basta con ser. De hecho, Herbert se encuentra ante una situación paradójica que debe asimilar: pasa de la acción (aseo de la madre, por ejemplo) a la dicción (redacción del libro) sin medialidades, lo que equipara los dos actos (el cuidado y el habla/la escritura) porque ambos están destinados al mismo fin: redimirse.

Mi rutina antiséptica representa un trabajo más o menos arduo que, sumado al tránsito de médicos y enfermeras y los cambios de turno y los horarios de alimentos y el arribo de facturas y recetas, entrecorta la escritura. ¿Será esto la espiritualidad: poder ir de la redacción de esta frase a la ejecución de mis responsabilidades cotidianas sin que medie entre una y otra zona ningún silencio de percepción? ¿Será un horror tan profundo ante el vacío que me vuelve solícito a la hora de cultivar deyecciones? ¿Será, si no, mi certeza rozagante de que la verdadera redención consiste en mirar al excremento (por fin) a los ojos tal y como estoy haciéndolo ahora: sentado cómodamente en un sillón, sin dios y sin zapatos? (CANC, 41-42)

La enfermedad transforma a los sujetos en meros cuerpos que alimentar artificialmente, que asear maquinalmente, etcétera. Herbert es consciente de esa deshumanización, por eso narra con detalle la siguiente escena en el hospital:

La sentaron sobre una silla de ruedas de plástico en forma de cómodo y la arrastraron hasta el baño, que estaba ocupado. Ante la ausencia de un pariente

acompañándola, las enfermeras decidieron abandonarla un rato en medio del pasillo con el culo a la vista de todos. Cuando al fin la ducharon, eligieron hacerlo sin levantarla de su silla de ruedas: con una larga vara en forma de gancho deslizaron el cuerpo bajo un chorro de agua fría, lo secaron después para fregarlo con estropajo y enseguida volvieron a meterlo en la ducha durante el tiempo que estimaron necesario para diluir todo el jabón. (CANC, 49)

Cuando narra una escena en la que salva a un peatón que deambula entre los coches, Herbert está pronosticando esa ausencia de «cuerpo» que ocurre al perder a un ser querido: «Hay algo repugnante en el abrazo de quien llora la pérdida de la vida: te sujetan como si fueras un pedazo de carne» (CANC, 53).

El manejo del cuerpo enfermo se convierte en una comunicación distinta con el sujeto que lo posee y consigo mismo, el cuidado se vuelve un protocolo y él mismo se encuentra con su propio cuerpo desprovisto de energías, de ahí el paralelismo con Drácula.

Apenas han pasado veintiún días y el contacto humano como yo lo conocí desapareció tragado por el microscópico tsunami del cáncer. El contacto humano se ha vuelto una sustancia pegajosa. Un archipiélago de coágulos empaquetados y refrigerados bajo la luz aceitosa del Banco de Sangre. Ella es un vampiro y yo soy su Reinfield [sic]: mamá se chupó a la mitad de mis amigos por la vena. (CANC, 60)

Herbert comienza a narrar la historia de amor con Mónica en un punto del libro. La relación con la amada se convierte en un sustituto de la madre, en una salvación de su cuerpo:

El sexo –el más perfecto y simple al que se puede aspirar, como beber agua pura sin pagar la botella de pet– nos reveló que habría entre nosotros un lazo visceral más sólido que cualquier otro compromiso que tuviéramos con el mundo. Un vínculo tan hondo que, en mis pesadillas, se parece al incesto. (CANC, 88)

De hecho, es *por* ella o *a través de* ella y de su unión que él consigue dejar las drogas. Esto no evidencia una evolución en él, ya que sigue proyectando en los demás sus propios demonios y solo puede ser a partir de la muerte de la madre que él consiga superar su figura y convertirse en adulto.

Hasta la noche en que decidimos ser padres, nuestra unión se basaba en dos reconciliaciones: ella dejó de tener tristeza de su cuerpo y yo renuncié a la autodestrucción. No sé lo de ella; lo mío era cuestión de sobrevivir. Un año antes de conocerla había intentado, con más rabia y alharaca que voluntad, suicidarme. (CANC, 88)

Herbert explica, de manera exigua, su intento de suicidio por sobredosis. Y, a continuación, cómo la enfermedad de la madre estaba destruyendo la ficción en la que él vivía, que él

denomina «organismo invisible». Efectivamente, el cáncer de la madre vuelve visibles partes de sí que hasta ahora estaban camufladas por las drogas y la fama literaria.

Mi plan se basaba en una mezcla de frivolidad y derrota —me pregunto si estas palabras no serán sinónimas— porque tras diez minutos de fama logré atisbar el límite de mi escritura. No era, por supuesto, un área reflejante. Era este párrafo: experiencias incommunicables no por extáticas sino por cancerígenas.

No sé cuánto tiempo hubiéramos podido seguir así, impermeables al vacío. Supongo que algunos años más. Pero cuando la leucemia empezó a comerse el organismo de mamá contaminó también, de manera superficial y pestilente, el organismo invisible dentro del que mi mujer y yo flotábamos. Si te dedicas a cuidar a un enfermo, te arriesgas a vivir en el interior de un cadáver.

Entonces Mónica dijo lo del bebé. (CANC, 88-89)

Por otra parte, la fiebre se convierte en un símbolo del ritual que acontece desde la ignorancia a la sabiduría, pero también es una *mimesis* necesaria: el Herbert niño, neurótico, desconectado de la madre que siente que lo abandona de noche aunque siempre vuelva, que necesita ser cuidado debe enfermar para exigirle a la madre el cuidado que, bajo su punto de vista, ha sido vedado. Efectivamente es un tropo de su desarrollo, de su *Bildung*, porque lo equipara a la madre, aunque lo suyo sea más retórico que mortal.

La fiebre debe de ser una de nuestras más recurridas metonimias. En ella conviven lo mismo la malilla por abstinencia de droga dura que la trama sutil de la alucinación viral. (...) La agonía o la sevicia de ancianos hundidos en cobijas negras. Todo el frío, todo el calor, el agua venenosa que se exuda en una cama. Casi todo siempre en una cama. En una cama o derrumbándose. No hay camino al absoluto que no pase por una estación de la fiebre. (CANC, 100-101)

Una gran parte del relato se dedica al concepto de ano, tanto físico como metafórico. Ya hemos visto que los encuentros con Renata y que Renata misma son ficticios, pero su inclusión en el libro denota una revisión interna suficientemente trascendente como para desvelarla en un libro dedicado a su madre.

Renata me admitió sexualmente con una condición: solo podía cogerla por el ano. (...) Al principio sufrí. Era menuda y estrecha, mi pene es ancho y soy incircunciso; sangramos un par de veces. Además en ese tiempo fui un tipo más reprimido que hoy: debido a las burlas y veras escuchadas en boca de los obreros entre quienes crecí, tenía la convicción de que por atrás solo la meten los soldados, los capitalistas opresores del pueblo y los putos.

El recto de Renata me curó, al menos en parte, de ese atavismo. (CANC, 144)

El ano representa el lugar por el que él puede ser ultrajado, tanto materialmente como físicamente. Por una parte, reaparece el trauma de los intentos de abuso infantil, pero también

su propia formación ideológica, también desde el punto de vista feminista: «A ella le excitaba la posibilidad de cambio de roles. Giraba sobre sí y trataba de meter su dedo índice entre mis nalgas. Aunque hubiera querido, nunca pude permitirselo. / –Déjate, maricón –decía un rato después, tranquila, mirando al techo» (CANC, 144). No puede permitirselo porque traspasaría una frontera (de nuevo, tanto física como ideológica) que él no está dispuesto a revisar.

Una vez que Herbert desvela el carácter ficcional de estos encuentros (ya da algunos indicios al inicio: «La llamaré Renata» [CANC, 144] y en medio de la narración: «No digo que el sexo no fuera divertido. Era distante. Una ficción» [CANC, 145]), comienza a permitirse elaborar qué simboliza el ano. La pretensión de veracidad lo libera de continuar con la construcción ficcional y le da permiso a expresar abiertamente la angustia (de nuevo) que está íntimamente relacionada con su cuerpo y, en concreto, con esa parte vulnerable de él.

El ano es un signo que no he logrado descifrar hasta ahora. En su carácter de utopía (como aprendí mucho después en los poemas de Luis Felipe Fabre, lo que hace que esta flor negra sea tan subversiva es el carácter de cosa *nefanda* que la tradición eurocéntrica le impuso: algo indecible: un no-lugar) logré idealizarlo. Pero, a diferencia de cualquier otra zona de los cuerpos, no consigo dirigirle la palabra: solo puedo hablar de él en tercera persona. (...)

Mi formación ideológica y mis traumas infantiles tienen todo que ver con esta angustia machista del ano. (CANC, 145)

Con respecto a la «formación ideológica», eminentemente de izquierdas a pesar del machismo y la homofobia, Herbert se permite detallar de dónde viene ese rechazo del ano.

Los sindicalistas honestos hablan a cada rato de su culo. No lo citan por su nombre: se refieren a él mediante acciones que el patrón, el esquírol o el líder charro practican en esa cloaca de la conciencia de clase. Las frases más comunes de este diálogo son dos:

–Me la metió doblada.

Y:

–Me la metió pero se la cagué.

La primera es una disculpa. La segunda, un enigmático consuelo. En ambos casos, el que la mete es un hijo de puta. La clase de hijo de puta que yo jamás he querido ser. (CANC, 147)

Después de conocer la historia del líder sindical, el rechazo al sexo anal se vuelve más fuerte y Herbert se da cuenta de que la sodomía con Renata pretendía ignorar el trauma, a pesar de ser precisamente el objetivo de la relación: velar los verdaderos sentimientos del protagonista.

(...) no pude quitarme de la piel la sensación de que mi verga era un palo de escoba y el culo de Renata el cuerpo de Román Guerra Montemayor. No la

violaba en su carne sino en su espíritu: nunca estuve dispuesto a fornicar con ella libremente, sin complejos. La vi siempre como un prostituido fantasma de *lo bonito*. Mi actitud, lo descubrí mientras eyaculaba, era la más perfecta expresión del ignorante egoísmo burgués: convertir lo sublime en un centro de mesa. Conversar con los irracionales poderes de la belleza mediante el lenguaje del pronóstico del clima.

Nunca escribí la crónica literaria sobre Román Guerra Montemayor. (CANC, 157)

Volviendo de nuevo a la parte autobiográfica, en la noche de bodas, después de que Herbert le cuente a su mujer varios pasajes de su infancia, esta le llama «hermoso pepino de mar», algo que él no entiende. Ella recoge un libro del científico Attenborough, *La vida en la Tierra*, y lee:

«Los pepinos de mar, que se tienden sobre las manchas areniscas de los arrecifes, son equinodermos. En un extremo tienen una abertura llamada ano, (...) el animal no lo emplea solamente para excretar sino también para respirar. (...) Si recoge usted un pepino de mar, hágalo con cuidado: tienen una extravagante manera de defenderse. Simplemente expulsan sus órganos internos. (...) Pocas semanas después, lentamente, le crecerá un nuevo conjunto de entrañas».

Cerró el libro y volvió hasta mí. Me abrazó.

—Ven, pepinito. No me tengas miedo. Cuéntame ahora un recuerdo feliz. (CANC, 184)

Parece como si Mónica presintiera toda la angustia anal de Julián y supiera que es a través de ese lugar que él «expulsa» sus traumas. Finalmente, el asunto del ano se queda zanjado en este pasaje.

Algo que les sucede a muchos escritores de autonovelas familiares cuando hablan de la enfermedad de sus padres es que reproducen las investigaciones que llevan a cabo o que se van encontrando y las utilizan metafóricamente para tratar de encajar el posible desenlace. En el caso de Herbert, lee sobre la secuenciación del ADN y acaba determinando que los virus son vida viral y que, por tanto, su madre debe serlo también.

Lo llaman «simbiogénesis» y es, por lo pronto, una audaz nota a pie de página a la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin. El enfoque lleva implícita la consideración de que los retrovirus (por ejemplo, el sida) y algunas variedades de cáncer o leucemia son, antes que un Mal, simples procesos evolutivos, no muerte humana sino vida viral: adaptación del más apto. Nada va a detenerlos. No heredaremos el planeta a nuestras máquinas sino a los microscópicos no-muertos que vienen escribiendo el apocalipsis en nuestro código genético. Mi madre nunca fue mi madre. Mi madre es un virus que camina. (CANC, 191)

Podemos entenderlo como un modo de distanciamiento pero también de encaje. No obstante,

a continuación utiliza el símil de la simbiogénesis para hablar del amor.

No hay forma de ser humano, suficientemente humano, sin sentir a la vez un impulso semejante al de los pepinos de mar: ganas de escapar arrojándole tus tripas al vecino. Si logramos que no ocurra esto cuando estamos en familia es por un instinto más radical que el miedo: el amor. El miedo actúa como un mamífero. El amor, en cambio, como un virus: se injerta; se reproduce sin razón; se adueña de su huésped egoístamente sin consideraciones de especie, taxonomía o salud; es simbiótico. El amor es un virus poderoso. (CANC, 192)

Por lo tanto, el silogismo que se sigue es bastante más alentador: virus = madre, amor = virus.

## 8. Lenguaje

El riqueza formal de *Canción de tumba* requeriría un análisis que excede el presente. El estilo utilizado por Herbert es rítmico, en ocasiones poético y a menudo se presenta como un flujo de la conciencia donde se rechaza la puntuación, donde abundan diálogos, coloquialismos, localismos, pero también cultismos y anglicismos plenamente integrados en el discurso. Es destacable cómo, a pesar de estar publicado inicialmente en España, la editorial respetó el estilo del escritor y no incluyó notas al pie con explicaciones sobre ciertos términos exclusivamente mexicanos. No nos referimos solo a palabras comunes («güero», «ñango», «troca», «milpa», «leperada», «chunche», etcétera), sino a las que responden a una realidad sociopolítica concreta («balacera», «congal», «cristero», «narcomanta», «fierro») que, por su significado, afectan directamente a la vida del escritor.

En ese sentido, Herbert habla de México irónicamente como la «Suave Patria» (CANC, 95) y de su madre como de «una vieja puta moribunda» (CANC, 89). Así, de sí mismo dirá en varias ocasiones que es un «hijo de puta» tanto en sentido literal como figurado. La extensión del lenguaje es explicada como un territorio vedado, en el que algunas palabras gruesas son pronunciables, pero las que tienen que ver precisamente con el oficio de su madre (o con el acto central del oficio) no pueden ser dichas por ninguno de los hermanos:

En mi familia está permitido decir cualquier clase de maldiciones (pinche, cabrón, chingar, pendejo) pero están prohibidas las obscenidades (verga, culo, pedo, putero). Aún es fecha que no logro explicar positivamente la diferente entre unas y otras pero puedo intuir con facilidad qué nuevas palabras pertenecen a uno u otro hemisferio. El vocablo universal que mis hermanos y yo empleamos para sustituir las expresiones de mal gusto es *Esto*. (CANC, 130-131)

La riqueza de su expresión a lo largo de todo el libro es excepcional, pero él mismo ironiza con el narratario sobre la sintaxis cuando describe a los hombres que se encuentra en Cuba:

«(...) y de los mexicanos no digo nada, tenemos un presidente filofascista y una sintaxis excepcionalmente pacata (a menos que no extrañes en este punto del discurso un punto o un punto y coma) y bailamos la salsa (...)» (CANC, 138).

Existen distintos tipos de lenguajes reconocibles dentro del texto: el lenguaje coloquial, que remite a la infancia en los congaes y a la influencia yanqui en las expresiones; el lenguaje médico-científico, que conecta con la enfermedad y con la incomprensión de la muerte; el lenguaje culto, que lo ubica como intelectual, literato. Por último, merece también mención el lenguaje íntimo, el que corresponde a las expresiones que inventan los amantes o que intercambian para comunicarse cariñosamente: «(“Ñañengue” lo inventamos Mónica y yo para referirnos a los cobardes: ñangos –es decir flacos– y blandengues. Nos paramos con los brazos en jarras el uno frente al otro en actitud de superhéroes y decimos a coro: “¿Que acaso te has creído que soy un ñañengue?”)» (CANC, 178).

### 3.2.3. *Camanchaca*. Diego Zúñiga

(2012, Mondadori)

*Camanchaca* de Diego Zúñiga (Iquique, 1987) se publica por primera vez en Chile en la editorial independiente La Calabaza del Diablo<sup>54</sup> en 2009 y posteriormente, en 2012, la editorial Mondadori compra los derechos y lo reedita en ese mismo país. En España, Mondadori lo publica en 2013. Debido a su estructura y a los distintos discursos que se entrecruzan en el relato, examinaremos forma y contenido en el siguiente apartado.

#### **Temas, organización y temporalidad del relato**

La historia que vertebra el libro es la de un narrador que realiza un viaje desde Chile hasta Tacna (Perú) con su padre y la nueva familia de este para visitar a una dentista que le puede arreglar la dentadura. Esta historia principal es interrumpida constantemente por recuerdos de varios pasados narrativos, todos ellos (historia y *flashbacks*) presentados al mismo nivel a través de una estructura de fragmentos de una extensión breve, sin separación de capítulos y sin títulos. La única referencia visual que los diferencia es que cada uno ocupa una página, par o impar. Así, hasta la página 56, en las páginas impares se relata el viaje hacia Tacna y en las pares la vida con su madre, en Santiago, lejos de su ciudad natal y de su padre.

La historia principal, que ocurre en el presente narrativo (y está narrada en tiempos verbales del presente), corre en paralelo a los pasados, a veces lejanos (su infancia en Iquique, la historia de su familia, la separación de sus padres) y otros más cercanos (su vida en Santiago como estudiante, un viaje de vacaciones a Buenos Aires con su padre inmediatamente anterior a este). Dentro del relato familiar se pueden distinguir a su vez tres historias: la de su tío Neno, la de su prima (hija de Neno) y la desaparición de la nieta de la señora Mirna.

Todo el texto se presenta con una prosa intimista, pero sin grandes pretensiones ni giros grandilocuentes. Los personajes aparecen como fantasmas apenas retratados más allá de sus acciones y del narrador se van desgranando sus problemas personales (dentadura dañada,

54 Ellos mismos se definen como una editorial que publica desde 1997 «primeras obras [que] tienen por centro el país desigual e injusto heredado de la dictadura militar (1970-1990)». La principal línea editorial es la identidad de la sociedad chilena pero, como ellos mismos declaran, «no buscamos literatura testimonial. Publicamos obras que cuestionan y/o amplían el arco de lo que el mundo establecido entiende por cultura» (ECOEDIT, s.f.).



sobrepeso, desmotivación en los estudios, acoso infantil) con sutileza, en medio de escenas cotidianas que podrían pasarse por alto en una lectura apresurada.

Asimismo, la relación con la madre se va desvelando a través de un mecanismo ya visto en otras autonovelas familiares: la grabación de la historia. Al principio, en la soledad de un piso sin calefacción y junto a una madre que «nunca más quiso trabajar» (CAM, 18), ambos se cuentan historias por la noche. Sin embargo, gracias al dinero de las becas para los estudios que consigue, el narrador se puede permitir una grabadora y un micrófono, con los que inicialmente quiere practicar locución de radio, pero que termina usando para entrevistar a su madre.

Las entrevistas acaban el día en que la madre le cuenta, después de varios intentos fallidos anteriores, «el accidente», es decir, la historia velada de cómo murió el tío Neno. Aunque la historia del accidente de camión no se narra de manera pormenorizada, sabemos ya desde la primera página que el padre tiene algo que ver: «El primer auto que tuvo mi papá fue un Ford Fairlane (...). El tercero fue un BMW 850i, azul marino, del año 1990, con el que mató a mi tío Neno» (CAM, 11). En paralelo a este relato, en las páginas impares, Zúñiga narra el viaje con su padre, también en coche, por las carreteras chilenas, abstraído en la música de los cascos y sin apenas hablar con él. La diferencia entre el silencio traumático que se trasluce de las historias del pasado que cuenta se contrapone a ese silencio desconocido hacia el padre, con el que mantiene una relación compleja; una relación sostenida por una comunicación limitada y cargada de miedos y de represiones.

En esa narración de la vida precaria que lleva con su madre, Zúñiga esconde sus propias novelas familiares: una noche, cuando ya está metida en la cama que comparte con su hijo, la madre le cuenta lo sola que se siente y la situación desemboca en una escena incestuosa. El narrador, al día siguiente, se va solo a comer comida chatarra: «lo que importaba en ese momento era comer algo grande, algo que me mantuviera satisfecho hasta muy tarde» (CAM, 72).

Las sensaciones de miedo y distancia que atraviesan sendas relaciones provoca escenas narrativas angustiosas como las que se repiten cuando el narrador hace presente la lista de ropa y otros artículos que su madre le ha dado para que su padre le compre en el viaje. Resulta asfixiante la ambigüedad en la que se debe colocar el narrador, que es incapaz de

pedirle lo que debe a su padre, pero tampoco sabe cómo va a enfrentarse a su madre cuando descubra que no ha podido tachar nada más que tres cosas de la lista que le dio.

Podemos entender la lista como la proyección de las cuentas pendientes entre la madre y el padre, que pasa a través del hijo-narrador. Sin embargo, ni siquiera cuando se trata de exigencias que el propio hijo quiere hacer por sí mismo encuentra el aplomo para ello: por ejemplo, en la escena en la que el padre, sabiendo que él no puede masticar después de ir a la dentista, lo lleva a un restaurante de comida rápida y primero le genera una expectativa («Le recuerdo que la dentista dijo que no podía comer nada sólido. No importa, dice, ahí vemos qué hacemos» [CAM, 116]) para luego decepcionarle de nuevo:

Mi papá pide pollo con papas fritas. Yo pido un jugo. Lo miro comer. Me pregunta si me ha gustado Tacna. (...) Sigue comiendo. Me ofrece papas fritas. Las acepto. (...) Las papas saben a sangre. A sangre y a la masa de los dientes. Mi papá come pollo con papas fritas sin problemas. Me pregunta si está rico. Yo lo miro y le digo que sí, que está muy rico. (CAM, 116)

La sensación de no poder expresar lo que está realmente sintiendo acaba siendo eclipsada por la manera vanidosa que tiene el padre de conseguir el aplauso de su hijo, mientras una montaña de eventos suceden en el subtexto, como que el hijo es incapaz de pronunciar lo que desea y el padre es incapaz de ver su propia limitación y el desdén que proyecta hacia su hijo mayor.

Mi padre prometió que me compraría algunos libros. Y llegamos al último día del viaje sin libros y cansados. (...) Finalmente fuimos a Florida; (...), y yo corriendo, entrando a todas las librerías y buscando algún libro que comprar. En mi mente tenía una lista. Después la olvidé. Ya daba lo mismo. Ellos paseaban y yo me metía a las librería y los perdía de vista. (...) Y una última librería al final de Florida, él dentro de un mall y yo encontrando tres novelas que quería, que no estaban en la lista, pero que quería. Y luego buscándolo y diciéndole que tenemos que correr, que la librería cerrará (...). ...y mi padre que pagó y me preguntó si estaba contento ahora, y yo nada, yo miraba las novelas y pensaba en que debíamos regresar; él que me palmoteaba la espalda y me preguntaba si me servían esos libros para la universidad. Sí, papá, gracias, sí, papá, le decía (...). (CAM, 35)

Dos páginas después de este pasaje encontramos de nuevo la misma imagen en una escena distinta. Padre e hijo van caminando por la calle Florida de Buenos Aires y el padre le dice «que yo tenía suerte, que no todos los hijos tenían un papá como él. Me decía eso, con su sonrisa, y yo lo miraba y asentía con la cabeza» (CAM, 37).

Los silencios se mantienen como una constante en todo el relato. Uno de los casos más paradigmáticos es con su abuelo (su tata), que todavía vive en su ciudad natal, en la casa familiar que se ha convertido en una pensión, centrado en la lectura de la Biblia y en sus visitas al cementerio y cuya única comunicación con su nieto es la que tiene que ver con lo cotidiano (la casa, la comida), incluso lo protocolario, y la preocupación por sus dientes y su sobrepeso:

Nancy está sentada a su lado, junto a su hijo. Ellos sonríen, mientras mi papá le cuenta a mi tata que me compró algunos libros. Él me mira y yo sonrío y le digo que sí, que me compró tres libros. Después mi papá se va y nos quedamos solos con mi tata, en silencio. (CAM, 33)

Seguramente el abuelo puede suplir muchas de las desinformaciones que preocupan al narrador, sin embargo, es incapaz de llegar a él o de establecer una comunicación satisfactoria. A veces esa falta de reciprocidad es narrada de manera metafórica: «Las puertas están cerradas. Tienen distintos números. No sé cuál abrir. Mi abuelo grita algo que no logro entender. (...) El cielo está oscuro. Ya no escucho la voz de mi abuelo» (CAM, 39).

Los otros pasados que se cruzan en la historia principal a veces son fogonazos que remiten a referentes del mundo de su infancia (como sus amigos o los lugares que frecuentaba de niño), a su prima o a la ruptura de sus padres y los momentos previos a la mudanza con su madre a Santiago. Es a partir de la página 57 cuando las escenas del pasado que aparecen no son introducidas desde el presente, como hasta ahora, sino que se sobreentiende en muchos casos que se continúa el recuerdo desde la página impar anterior.

Por ejemplo, en la página citada (CAM, 57) la escena que se recuerda (los amigos de la infancia y la posibilidad de que ellos se hayan olvidado de él y de lo que pasó el día que se dejaron de ver) es introducida por un «Algo que casi olvido:» y en la siguiente (CAM, 59) comienza narrando quiénes eran sus amigos y cómo los conoció.

Otro de los temas que recorre el libro es la desaparición de su prima. El deseo de encontrarla supera las expectativas detectivescas que están presentes en otras autonovelas familiares. Ella es un personaje crucial en la vida del narrador porque participa en uno de los momentos más difíciles de su infancia: la separación de sus padres. Aunque no se desvela la motivación para buscarla o saber de ella, quizá es por esa vinculación con su propia identidad que se atreve a

preguntar por ella a su abuelo (CAM, 45) o busca a su amigo Aldo, que la conocía (CAM, 47). Finalmente, su búsqueda es infructuosa y al regresar a casa de su abuelo después de buscar a su amigo se queda solo con la señora Mirna y esta le cuenta sobre su nieta desaparecida. La importancia de los tres fragmentos donde se relata la desaparición es suficiente como para que en ese trance (viaje-recuerdo) esté contenida gran parte de la historia chilena desde el final de la dictadura y que el relato de Zúñiga sea ese pequeño relato que simbolice parte de lo vivido por los chilenos en las últimas tres décadas.

Finalmente, el otro tema que tampoco hay que perder de vista es el deseo: deseo individual, identitario, como instancia imposible de exteriorizar si no es a través del conflicto. El deseo, también el libidinal, que está atrapado en un cuerpo joven o adolescente, que trata de reprimir lo que siente («Yo bailando, sin pareja, entremedio del grupo. O haciendo como si conversara por teléfono...» [CAM, 99]) porque hay una niebla, una camanchaca metafórica, que lo cubre todo y de la que es inútil escapar.

## **El paratexto**

### **a) Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

El título (*Camanchaca*) hace referencia a la densa niebla que se forma en el norte de Chile (y sur de Perú) durante la noche por la cercanía con el océano. Es una voz aimara que significa «oscuridad» (RAE, 2020) y en este libro hace referencia a la oscuridad en la que permanecen las historias pasadas, tanto familiares como nacionales.

Al comienzo del libro hay una cita de Richard Ford que reza:

–Ahí tienes: una historia de familia –dijo Bobby.  
–La historia de todo el mundo –respondí–.  
La historia de siempre. (CAM, 9)

### **b) El nombre del autor**

No existe correspondencia nominal entre el autor y el personaje-narrador porque el narrador carece de nombre. Sin embargo, casi ningún personaje lo tiene (salvo el tío Neno, la cuidadora de la residencial, la señora Mirna, y otros secundarios como algunos amigos, la madrastra o el medio hermano). Sí hay, no obstante, forma de rastrear las correspondencias factuales entre el autor y el protagonista: ambos nacieron en Iquique, ambos tienen

sobrepeso, ambos estudiaron Periodismo.

### **c) Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

En la cubierta, además de nombre de autor, título y la leyenda en vertical de «Literatura Mondadori», aparece una imagen difuminada de una curva en una carretera entre riscos. Es una fotografía elegida por la editorial.

En la cuarta de cubierta, la sinopsis hace referencia a «un joven de veinte años», al viaje con su padre, a «la relación casi inconfesable que tiene con su madre» y a su sobrepeso. Asimismo, se explica el término «Camanchaca» y se cierra el texto con la siguiente frase: «Un libro intimista, una suerte de catarsis, una victoria poética». No hay referencia directa al carácter autobiográfico del libro, pero sí aparecen, como vemos, las palabras «intimista» (¿personal?, ¿confesional?) y «catarsis» (del autor, suponemos).

En la primera solapa, dedicada a la biobibliografía de Zúñiga, nos encontramos con dos de los datos factuales que se corresponden con el narrador de la novela: «Diego Zúñiga (Iquique, 1987)» y «Periodista». Además, como sabemos gracias a la cuarta de cubierta, el narrador tiene 20 años. Zúñiga publicó el libro por primera vez en 2009, con 22 años. El otro dato (el sobrepeso del narrador) se puede verificar introduciendo el nombre del autor en una simple búsqueda en Google Imágenes.

En la solapa posterior aparecen dos citas elogiosas de autores ya conocidos: Patricio Pron (analizado en este trabajo) y Alejandro Zambra (analizado en Gallardo, 2014). Ambos autores están en la misma estela narrativa que Zúñiga y comparten además el espacio geográfico del Cono Sur.

### **d) Clasificación genérica, prensa y bibliotecas**

Mondadori clasificó en su página web *Camanchaca* como «Literatura contemporánea». La única biblioteca madrileña que cuenta con un ejemplar del libro lo ha clasificado en la N de narrativa. En el catálogo Worldcat.org, todas las ediciones aparecen bajo la etiqueta de «Ficción», salvo la edición checa (2019. *Mlha nad Iquique*. Praga: Prostor), que aparece conjuntamente con las etiquetas «Biografía» y «Ficción».

En la primera reseña que aparece en Google sobre este libro no se hace referencia a su carácter autobiográfico. El artículo termina, de hecho, con «para contarnos la historia de una familia, la historia de todo el mundo» (Hermano Cerdo, 2011), parafraseando la cita de Ford, lo que no deja de ser significativo en relación a la equidistancia del autor sobre el asunto.

Mucho más clara es la segunda reseña (Torche, 2010), que directamente no aporta absolutamente ningún dato en este sentido, como si el asunto de la autobiografía no fuera interesante o estuviera fuera de lugar. Lo que más llama la atención en la tercera reseña que nos encontramos (Rioseco, 2017) es la comparación con la narrativa de Zambra, pero tampoco se alude por ninguna parte a la autorreferencialidad.

### **Análisis textual**

*Camanchaca* es un relato que cuenta con varias capas de lectura. A primera vista puede leerse como la historia de un joven chileno con problemas familiares y, como ocurre con las reseñas citadas, obviar su carácter autobiográfico. Sin embargo, lecturas posteriores y, sobre todo, el conocimiento de la realidad chilena abre distintos temas que deben ser también explorados: el peso de la dictadura y los silencios (auto)impuestos, el neoliberalismo como nueva democracia (y sus centros comerciales y restaurantes de comida rápida como refugios o como campos de batalla) y la ausencia de una identidad estable en los personajes.

Aunque formalmente este libro no cumple con todos los requisitos que se tienen en cuenta para calificarlo como autonovela familiar, pensamos que concierne sobradamente con varias cuestiones de fondo que sí deben ser consideradas. Es cierto que el libro no recurre a la metanarrativa ni hay una mezcla de géneros, como pasa en otros, aunque sí que aparece el fragmento como única forma posible de narrar lo que se viene a narrar. Al contrario que las novelas familiares autobiográficas escritas hasta los años 80, donde el peso de la narración recaía en los personajes que se narraban y no en las resonancias que estos tuvieran en el narrador o la narradora, en este caso, de un modo distinto, la historia tiene importancia en tanto en cuanto afecta al propio autor, ya que hay una o varias situaciones o secretos familiares a los que es necesario dar voz y, al escribirlos, otorgarles sentido.

Como sugeríamos anteriormente (aunque no se da el caso en las reseñas periodísticas analizadas), se puede caer en la tentación de clasificar el libro como autobiografía, es decir,

otorgar más peso a la narración de la adolescencia/juventud del protagonista que a la de los personajes familiares. Creemos que, aunque el «protagonista otro» (por ejemplo, el tío) sea un elemento más de la narración y no el eje fundamental, esta decisión formal tiene más que ver con el carácter posmoderno que recorre varios asuntos de manera transversal pero sin fijar la atención en ninguno. Porque aunque en otras autonovelas familiares la búsqueda del secreto familiar o del mismo personaje vertebraba la narración, en este caso ni es posible ni es aconsejable sin perder el efecto poético que se persigue. Y, sin embargo, *Camanchaca* sí que cuenta con otro de los elementos más determinantes de esta variante antificcional: el silencio.

A pesar de no contar con una metaliteratura tan clara como en otros casos, Zúñiga ha querido dejar constancia no solo de los hechos, sino también de los silencios. No solo a través de los cortes que se producen como resultado de la fragmentación o las escenas que se cuentan de pasada. Sabemos que busca a su prima, solamente podemos intuir el porqué, sin embargo, también sabemos que no la encuentra. Las partes en blanco, inexpugnables o simplemente desaparecidas se encuentran al mismo nivel que los hechos probados o que las «verdades» desveladas.

A nuestro juicio, el silencio que atraviesa la voz narradora otorga al libro una trascendencia política que rebasa el territorio familiar y que nos habla, por una parte, de las secuelas de silencio que ocasionó la dictadura de Pinochet (1973-1990) y, por otro, de cómo un «pequeño relato» a la forma de Lyotard puede, precisamente por diluir en el mismo personaje trauma e incapacidad personal, darnos no solo un ejemplo, sino convertirse en una maqueta a pequeña escala de una realidad nacional.

### **1. Historia desconocida**

La historia desconocida que más importancia tiene en la trama, por la insistencia en los hechos y las repeticiones y variantes que se reproducen, es la misteriosa muerte de su tío Neno. Aunque no hay una búsqueda inicial, sí que sucede una revelación, ya que la historia se le ha ocultado deliberadamente:

Fue una de esas noches, completamente a oscuras, que mi mamá me contó lo de mi tío Neno. Me dijo que había muchas cosas que yo no sabía, que no fue idea suya mentirme, que era un trato que había hecho con mis abuelos. Y me contó la historia. Con detalles. Con silencios. Días después no volveríamos a hablar más de mi tío Neno. Días después habría otra historia que nadie iba a querer contar. (CAM, 22)

Una vez que el narrador tiene (des)conocimiento de ella, sí hay un movimiento por su parte para saber más. El narrador nos cuenta el hecho de ser informado, pero no comparte con los lectores los detalles de la historia, ni ahora, ni luego cuando hace un esbozo de la noche del accidente. Esas historias, sin embargo, sí tienen un registro factual, desde el momento en el que él comienza a grabar las conversaciones con su madre:

También inventé un programa de entrevistas. Yo hacía las preguntas y también las contestaba. La idea era ponerme a prueba, por lo que intentaba responder cosas complejas que pudieran dejarme en blanco, para ver así mi capacidad de reacción e improvisación, como me habían enseñado hace unos meses mis profesores en la universidad. Duró un par de capítulos, hasta que apareció mi mamá y me preguntó que por qué no la entrevistaba a ella.

Ahí comenzaron las entrevistas. Ahí comenzaron las historias. (CAM, 32)

Otra de las historias desconocidas es la «desaparición» de su prima, la hija de Neno, historia que tampoco nadie parece querer contarle del todo y que él está empeñado en descubrir:

¿Has sabido algo de mi prima? Mi abuelo no contestará nada, mi abuelo no contesta nada. Solo dice: no sé, y agarra su maletín, se levanta y se aleja del escritorio en dirección a su pieza. Buenas noches, dice y desaparece tras una puerta. (CAM, 45)

El narrador parece mostrar una inclinación por las historias, como si buscara siempre un hilo narrativo que le ayudara a situarse. Incluso con su padre, con quien se percibe una incomunicación ya casi solidificada, aparecen a veces deseos de contarle o de preguntarle. En este fragmento se refleja el hecho de que las entrevistas con su madre eran solo una excusa para seguir contando historias:

Cuando terminaron las entrevistas nos sentimos algo extraños. Los primeros días lo comentamos antes de dormirnos. Por eso aparecieron las historias. Necesitábamos continuar con las preguntas y respuestas, pero ya no había ánimo. Ahora solo queríamos contar historias, hablar. Y fue ahí cuando volvió a aparecer mi tío Neno. (CAM, 48)

A pesar de las reticencias, la historia del tío vuelve a aparecer una y otra vez, porque es un hecho traumático que solo puede ocultarse en parte, ya que siempre sobrevuela la relación con su familia paterna.

## **2. Protagonista otro**

A diferencia de otras autonovelas familiares, no podemos decir que *Camanchaca* vertebral la historia a través de la historia de otro o de otros y de su búsqueda, aunque sí aparezcan como tramas necesarias. Los otros (tío, prima, nieta de la señora Mirna) aparecen y desaparecen y



son importantes para el protagonista, son fantasmas que él busca, pero sus historias solo son sugeridas, a veces únicamente aparecen en un par de páginas y luego ya no se vuelve a insistir en ellas.

Por otra parte, el padre y la madre tienen un peso mayor en la historia central y sí que son vertebradores de la identidad del protagonista, cuyas figuras acerca y aleja del enfoque del texto para poder entenderse y narrarse a sí mismo. En el fragmento reproducido a continuación, el narrador cuenta por boca de su madre el día que la abuela abandonó a su familia:

Las entrevistas eran en la noche. (...) Decidimos comenzar por la infancia. Mi mamá estaba obsesionada con la infancia, con su infancia. Y había una imagen que no podía olvidar: el día que su madre se fue de la casa. Ella la recordaba ordenando una maleta, con mucha prisa, y la hermana de mi mamá llorando, pidiéndole que no se fuera, que no las abandonara. Y mi abuela en completo silencio, echando la ropa, muy apurada.

¿Por qué se apuraba tanto?

No sé, respondió mi mamá y encendió un cigarro, supongo que creía que mi papá volvería luego. Y a mí eso me preocupaba, que mi papá la encontrara en la casa antes de que se fuera.

¿Y qué dijo tu papá cuando volvió y no la encontró?

Parece que no dijo nada, que se encerró en su pieza y se puso a llorar. (CAM, 34)

Los silencios de los otros son más elocuentes que su propio peso en la historia, que lo que acaba quedando por escrito. Por ejemplo, el abuelo paterno aparece como personaje en múltiples ocasiones, pero solo actúa, y así es como se define, nunca cuenta. Si silencio es una parte más de la historia que se pretende transmitir:

Pero mira, las cosas ya cambiarán y nos volveremos a encontrar con tu abuela. Porque ella resucitará y todos seremos felices, dice mi tata. ¿Y mi tío también va a resucitar?, pregunto y mi tata me mira y niega con la cabeza. Después baja la vista y sigue hojeando la Biblia. (CAM, 43)

En Iquique, el narrador conoce a la señora Mirna, quien le cuenta la historia de su nieta, otro de los personajes que se convierte en clave para entender la historia del Chile que vive y que narra el protagonista.

Desde que murió mi abuela, la señora Mirna se queda cuidando la residencial. Todo eso lo sabré después, cuando mi tata me diga que vaya a su pieza y ahí me cuente quién es ella. También me dirá lo de su nieta que desapareció en Alto Hospicio. Luego se pondrá su chaqueta, partirá hacia el Salón del Reino y yo me quedaré con la señora Mirna, esperando que llame mi papá. El teléfono recién sonará a las diez de la noche. Antes de eso la señora Mirna me contará la historia de su nieta, como quien arma y desarma un rompecabezas deteriorado. (CAM, 81)

### 3. Metaliteratura

En este libro no aparece, como en otros, referencias claras ni metanarración que nos ayude a clasificar el texto como autonovela familiar, sin embargo, sí que aparecen muchos de los rasgos que definen la literatura posmoderna. Como hemos apuntado ya, el libro está ordenado por fragmentos y sabemos que su estructura responde a un intento por narrar y ordenar la propia identidad del narrador, aunque sea a través de lo que no se puede contar.

### 4. Pretensión de veracidad

Como ya hemos dicho, hay varios datos coincidentes entre el protagonista-narrador de la historia y el autor. La voz del narrador es la garantía de esa simetría, ya que no hay documentos, ni fotografías, ni otros datos verificables. Sin embargo, la autobiografía debe ser un punto a tener en cuenta en cualquier análisis serio del libro. Así, cuando el teórico Rojas habla de la literatura contemporánea chilena, ciertamente apunta a una autobiografía no autobiográfica, ya que, como hemos visto, para muchos teóricos la autobiografía sigue consistiendo en un retrato o una semblanza con toda ausencia de autocrítica, que no incluye ni la historia familiar ni la vida política o los traumas del pasado del país o de la comunidad.

Tampoco se trata en sentido estricto de literatura «autobiográfica», porque el narrador no se constituye aquí como el testigo privilegiado de determinados acontecimientos, tampoco se elabora un «mundo subjetivo» con base en una identidad personal. En *Camanchaca*, por ejemplo, de Diego Zúñiga, la identidad del protagonista es la voz del narrador, y en donde la trama es la memoria de un niño, en la que predominan los viajes y las despedidas. (Rojas, 2015, 239)

Es cierto que la voz del narrador es la que manifiesta y vertebra la identidad del protagonista, precisamente porque no ha sido «testigo privilegiado» de muchos de los hechos dolorosos que se narran. Sin embargo, un elemento fundamental de las autonovelas familiares que sí aparece de manera clara en *Camanchaca* es la presencia del cuerpo, y no solo a través de los actos del habla. Es el cuerpo lo que es incómodo y el espacio físico ineludible de interacción con los demás. De hecho, la historia comienza porque el protagonista debe arreglarse los dientes y para ello debe ir a Tacna con su padre, que es una ciudad a la que los chilenos del norte viajan para ahorrar en «dentistas y doctores» (Redacción EC, 2014).

Una de las únicas expresiones explícitas de veracidad es la que aparece para introducir la historia de la muerte de su tío. Al declarar «la historia que yo sabía» manifiesta la posibilidad

de la invención o de la deformación de los recuerdos.

La historia que yo sabía: mi tío había manejado durante toda la noche. En la mañana cambiaron con el ayudante. Quedaba el último tramo del desierto. El camión avanzaba con la mercadería que traían desde Santiago: frutas, verduras, abarrotes. Y avanzaba algo rápido. Quizá más rápido de lo debido. Pero no había espectadores ni testigos. Solo el desierto y la carretera y el cielo abierto, celeste y abierto. El camión que avanzaba en dirección a Iquique. Tenían que atravesar Humberstone. Después, más desierto, más tierra hasta ver el mar, la ciudad, Iquique. Pero antes, un auto. No había color. No había patente. No había datos. Solo que era un amigo de la familia. Un hombre que trabajaba en un banco y que sabía que ese camión, que avanzaba rápidamente, era el de mi tata. E iba detrás de él, queriéndolo adelantar por momentos, pero en realidad no lo alcanzaba. Lo miraba, buscaba el instante para dejarlo atrás, pero no. Iba muy rápido. Desistió. Se quedó detrás de él. Nada lo apuraba. Lo observaba. Era un camión largo. De pronto, una silueta al costado del camión, apoyada en la mercadería. La puerta abierta. El camión que seguía sin bajar la velocidad. La silueta aferrada al camión, mirando la carretera. Luego saltando. El hombre del auto frenó. Se quedó un momento quieto, como si alguien hubiese presionado stop. La imagen congelada. El desierto. El fuego. Play. El hombre que volvió a acelerar. Llegó a Iquique. Mi familia. Todo el mundo subiendo hacia el desierto. El sonido de las ambulancias. El fuego. (CAM, 50)

Y, aunque sea como el negativo de una fotografía, en la siguiente página par aparece otra frase con pretensión de veracidad, que apunta justamente a que Zúñiga quiere buscar la *verdad*: «Todo eso es mentira, dijo mi madre» (CAM, 52).

### **5. La autonovela como espejo**

Los recuerdos que recorren el libro guardan una relación directa con la identidad del narrador, es más, parece que solo en los momentos en que el narrador recuerda somos capaces como lectores de vislumbrar quién es:

Un día decidió que cambiáramos los roles. Quería que yo respondiera las preguntas, que yo pidiera las canciones. Y me preguntó por la infancia. Le dije algunas cosas vagas; por un instante pensé en decirle que no tenía recuerdos de infancia, que tenía pésima memoria, pero sabía que si hacía eso la entrevista solo duraría unos minutos. Así que recordé algunos momentos: el día que mis papás se separaron, los partidos de béisbol en El Morro, las tardes que me quedaba solo en el departamento esperando que llegara ella, el día que mi papá me llevó a la playa y me dijo que yo tenía suerte de ser hijo único. (CAM, 38)

La separación de sus padres es un hecho traumático que, al ser verbalizado, encierra una culpa primordial que inaugura su historia. Nótese cómo al principio el narrador ofrece resistencia a contar y finalmente solo comparte en el libro (y no con su madre) su propia

secuencia de los hechos:

¿Qué recuerdas del día que nos separamos?, me preguntó con un tono extraño, como si tratara de poner más ronca la voz.

No sé, le respondí, en verdad nunca entendí bien por qué se separaron.

¿Pero no recuerdas nada?, insistió ella.

Algo, dije y luego me quedé en silencio.

Pero sí. Tenía una imagen: jugábamos con mi prima a la escondida. Estábamos en la casa de mi abuelo. Yo contaba, ella se escondía. Salí de la casa para ver dónde podía estar. La vi tras unos arbustos. Corrí a la casa. Entré rápido y, sin mirar, cerré la puerta. Ella había puesto los dedos en el borde. Se puso a gritar. Llegaron mi papá y mi mamá. Creo que uno de los dos intentó pegarme. Luego vinieron gritos. Nunca más vi a mi prima. Luego nos fuimos con mi mamá de esa casa. (CAM, 40)

Volver al lugar de la infancia supone colocar dos momentos (pasado y presente) en paralelo. En esta escena en concreto, la imagen imaginada de su madre es un reflejo de cómo trata de lidiar en el presente con su imagen de obeso:

Pienso en mi mamá, gorda y torpe, bajando esas escaleras apenas, quizás demorándose cinco o diez minutos. Pienso que alguna vez un hombre la vio desde la calle y se quedó quieto, mirando cómo ella bajaba cada escalón, cómo no dejaba nunca de sujetarse de la baranda. Y ahora bajo yo, también, sin soltarme de la baranda. (CAM, 41)

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

Los secretos familiares, incluso los secretos comunitarios (el suicidio del padre de un amigo, la desaparición de la nieta de Mirna...), son casi instituciones, lugares en los que se vive y que solo se bordean. «Creo que», dice el narrador en el siguiente fragmento, mientras el padre no dice nada.

Pienso en mi último viaje a Iquique. Mi abuela muerta. Sus ojos cerrados y un hilo de sangre que corre por su boca, un hilo que aparece justo antes de que cierren el cajón. Luego el cementerio. La enterraron junto a mi tío Neno. Creo que esa mañana tuvieron que reducir los restos de mi tío para que entraran en el mismo nicho. Mi papá no quiso ir a verlo. Tuvo que ir mi abuelo. Dijo que el cuerpo de mi tío estaba momificado. Mi papá no dijo nada. (CAM, 23)

Los hechos que se convierten en secretos se producen cuando el protagonista no tiene memoria todavía y la única noticia que se tiene de ellos es a través de un relato precario, con fallas. No hay imágenes mentales del tiempo compartido con su familia, con su tío, más allá de fotos que apenas se mantienen legibles:

Imagino las playas desiertas. El sol comenzando a esconderse. El mar rojo. El

cielo naranja. Esos lugares a los que iba con mi familia antes de que yo tuviera memoria, antes del accidente. Las imágenes no existen más allá de algunas fotos descoloridas. Pero así me contaron. Las playas desiertas y mi familia que iba a acampar por un par de semanas. Mi papá, mi mamá, mis abuelos, yo y mi tío Neno. (CAM, 27)

Como ocurre en muchas ocasiones en las autonovelas familiares, el protagonista parece no estar legitimado por el resto de la familia, que sí ha vivido los hechos, a indagar en ellos, y toman decisiones de silencio contra las que el narrador debe luchar: «En una de las entrevistas ella me diría que es mejor no recordar nada» (CAM, 36).

El sujeto que reconstruye la memoria se encuentra a expensas de un sujeto testimonial, la madre, que vive atravesada por numerosas cuestiones, no solo de clase o políticas, sino también de género. Como apunta Rojas Pachas, su voz se configura como «una voz desfundante ante las unidades coercitivas de censura y castigo que enfrenta en su devenir» (2010, párr. 13). La madre podría ser el sujeto que sufre la historia y su hijo el que trata de articular su testimonio y que, de manera vicaria, sostiene su propia (pos)memoria. Que la madre se encuentre en el desamparo y la pobreza tiene mucho que ver con ser mujer y acabar siendo la «ruina evidente de lo acaecido con el tío Neno, el Chile anterior al “accidente”, y al mismo tiempo un sobreviviente de otros fantasmas del pasado también violentamente acallados» (Rojas Pachas, 2010, párr. 13).

En el siguiente fragmento se relata cómo uno de los tíos del narrador es torturado por el régimen. No hay sentimentalismo ni juicios morales, simplemente los sucesos se cuentan como si nunca pudieran haber sido de otra manera. ¿Por qué los hermanos de la madre están repartidos por el país? ¿Por qué la madre cuenta que lo abdujeron y luego «cambiaba la versión»? Es posible que quien lleve el peso de la novela familiar sea únicamente la madre, y que el narrador solo se pueda aproximar a ella alejándose, es decir, viajando a su ciudad natal y también a través del proceso de escritura, que lo separa, incluso corporalmente, de una madre que lo absorbe, que está tan pegada y tan apegada a él que lo requiere incluso para satisfacer su placer sexual:

Después de su entrevista le dije que prefería seguir haciendo las preguntas yo, que prefería sus respuestas, sus historias. Mi mamá dijo que estaba bien y continuamos todas las noches, con el mismo ritual. La Coka era nuestra espectadora. En ese tiempo aún no se enfermaba, todavía caminaba bien y ladraba con fuerza. Las entrevistas continuaron. Ella hablaba de su mamá que nunca volvió a su casa, hablaba de su papá que era un mujeriego, hablaba de sus hermanos repartidos por Chile. Personas a las que nunca conocí. Gente perdida en

pueblos al norte y sur del país. Me gustaba la historia de un hermano en especial. Se casó muy joven, tuvo tres hijos, luego se perdió en la carretera que une dos pueblos al sur de Chile. No recuerdo sus nombres, pero se perdió. Según mi mamá, lo raptaron los ovnis. Eso era lo que contaba mi tío. Aunque a veces mi mamá cambiaba la versión y contaba que lo detuvieron los milicos. Lo torturaron, pensando que era miembro de un grupo subversivo, y cuando entendieron que no tenía nada que entregarles, lo soltaron en medio de un bosque y sobrevivió, quién sabe cómo. Pero lo que importaba era lo siguiente: mi tío regresó después de veinte años de ausencia. Mis primos, a quienes nunca he visto, no lo reconocieron. Su mujer tampoco. Solo sé que estuvieron un tiempo juntos y que luego él les contó que tenía otra familia. Les dijo que se había casado con una muchacha diez años menor que él. Esa fue la frase. Al día siguiente su mujer se pegó un tiro. Dicen que él vio el cuerpo tendido en el patio, agarró sus cosas y se marchó. (CAM, 44)

El narrador no conoce los hechos no solo porque no los haya vivido o escuchado contar, sino porque se le ha impuesto el límite del «entendimiento». En muchos casos, la novela familiar se le oculta deliberadamente a los hijos porque estos «no van a entender».

Entonces lo real mismo comienza a definirse como algo que está más allá del entendimiento posible, y de esta manera lo real ingresa en la esfera de la subjetividad del niño, como siendo precisamente el límite de ésta, una frontera que se define a partir de una verdad vedada por los límites del propio entendimiento. (Rojas, 2015, 251)

El orden de los adultos está cifrado y, por lo tanto, es inaccesible. El niño, como apunta Rojas, se inicia en el mundo con el saber de que no sabe; los adultos producen «un sujeto en el niño a partir de la condición de que éste no entiende lo que escucha, lo que ve, lo que a veces alcanza a saber» (Rojas, 2015., 250). Por lo tanto, narradores como Zúñiga dan cuenta del «hueco»: conocen quiénes son los protagonistas, conocen los escenarios, pero toda esa memoria que no comparten «toma[n] cuerpo en imágenes flotantes que se arremolinan en torno a un significante vacío» (2015., 251). La *verdad* es un espacio vedado que corresponde solo a quienes sufren con el recuerdo del pasado traumático, como refleja el siguiente fragmento:

Fue una de esas noches, entre esas historias. No sé cómo llegamos, pero mi mamá comenzó a hablar de mi tío Neno. Se acordó de los días que pasaba junto a él. Y yo le pedí que me contara de nuevo el accidente y ahí partió todo. Ella me miró y me dijo que algún día me contaría la verdad, pero que ahora, en ese momento, yo no podía entenderla. Eso me dijo: que no podía entender la verdad. Luego nos quedamos en silencio. Se terminó la entrevista y nos fuimos a acostar. Después de esa noche nunca más volvimos a hacer el programa de radio. La Coka volvió al patio. Fue en esos días cuando dejó de comer y empezó a quejarse. (CAM, 46)

Ocurre lo mismo con el abuelo, que es el testigo que más información puede proporcionar al

protagonista, porque es la persona de más edad. Sin embargo, el silencio es su rasgo más representativo. Sus frases cortas, sus preguntas prosaicas, su recelo a hablar no solo tiñen las situaciones que narra el protagonista, sino que dejan una estela de culpabilidad y, de nuevo, una acusación de insuficiencia: demasiado joven y demasiado falto de entendimiento.

Entro a la casa. Mi tata está leyendo una revista. Me siento frente a él y me pide que le cuente cómo lo he pasado en Iquique. Yo le respondo que todo está bien y luego le pregunto si es verdad que mi papá mató al tío Neno.

Mi tata me mira y dice que deje de hablar estupideces, que yo soy un pájaro, que no entiendo nada, que todavía debo madurar. Al día siguiente decide no hablarme. (CAM, 106)

El relato que el protagonista acaba conociendo sigue siendo un relato fragmentario, nunca completo, nunca se trata de una versión definitiva. Se produce una revictimización del sujeto: el protagonista sabe dónde hubo dolor, dónde se produjo la fractura, pero no está permitido compartirlo con él. Se le niega el acceso al trauma y, de esa manera, a la posibilidad de superarlo. No obstante, negar la importancia de los sucesos es una estrategia psicológica fácil de contradecir: sucede con los tabús de los que hablaba Freud, si hay algo que no se dice abiertamente, ahí (o en sus reverberaciones) se encuentra lo importante, lo vertebrador.

La historia era otra. Por supuesto que mi mamá la contó saltándose los detalles. Pronunció la palabra accidente muchas veces, como quien pide perdón. Luego me dijo que guardara el secreto, que no valía la pena darle mayor vuelta al asunto. Lo dijo así, con el tono de quien te cuenta una historia que no le importa a nadie. (CAM, 54)

Mientras que la madre representa una presencia, aunque con incógnitas, con dobleces, el padre representa la ausencia, la falta. El padre del narrador es siempre el elefante en la habitación o, como relata en este fragmento, «la ballena gigante».

La noche en que me contó la historia casi no pude dormir. Me quedé pensando en mi prima, que tenía menos de un año cuando sucedió todo. Me pregunté qué pasaría si le contara la verdad. Cuál sería su reacción. Quizá matar a mi papá. Eso pensé. Cosas exageradas y absurdas. O mandarlo a la cárcel. Eran las posibilidades, una reacción descontrolada. Pero mi mamá insistió en que guardara silencio, en que las cosas ya no iban a cambiar. Está bien, dije y cerré los ojos. Esa noche soñé con mi papá. Era una ballena gigante que volaba sobre Santiago (...). (CAM, 56)

De igual modo, se le niega el conocimiento de la historia de su prima. El narrador no sabe qué ha pasado con ella, por qué ha desaparecido. Todas estas negaciones constituyen fracturas en su propio relato: si su memoria es frágil, así también lo será su identidad. Existen partes de él que se mantienen sistemáticamente «negadas» o «mutiladas»; esa carencia de

coherencia en su relato vital se «traduce en conductas que lo acercan a lo artificial, al consumismo como medio de escape» (Rojas Pachas, 2010). Y la decisión que toma es corporal: moverse hasta el lugar donde puede encontrar a un interlocutor más dispuesto que su familia: «Pretendo ir al Morro al día siguiente y buscar al Aldo, que se supone que conocía a mi prima» (CAM, 47).

Unas páginas después la intención se convierte en movimiento: «Tengo que buscar al Aldo y preguntarle si sabe dónde puede estar mi prima. Agarro mi billetera y camino en dirección al mar. Tengo que ir al Morro, caminar un rato por la playa, luego visitar los departamentos donde crecí» (CAM, 55). Regresar para encontrar alguna pista sobre su prima conlleva regresar su niñez, y así sucede. Su prima representa todo el tiempo perdido y sufrido, y aceptar su desaparición como inevitable significa renunciar a no recolocar nunca los sucesos que en la infancia construyeron la personalidad del protagonista.

De pronto, en la página 58, aparece un nuevo secreto del que no se ha hablado hasta ahora y que, como hemos descrito cuando hablábamos de la narrativa de Zúñiga, desaparece sigilosamente en medio de la narración:

Mi mamá dejó la grabadora y el micrófono a un lado de la cama. Recogí la grabadora y me puse a escuchar algunos audios antiguos. Me detuve en una de las entrevistas que le hice a mi mamá. Ahí hablaba de mi hermano, de los pocos minutos que alcanzó a estar con él. De que ahora, decía mi mamá, tendría la misma edad que tu prima. (CAM, 58)

El silencio es una violencia que la madre ha asumido como parte de su cotidianidad y que no solo no se permite colmar con palabras, sino que no logra compartir con su hijo. Aunque el narrador afirma en la siguiente cita que con la historia de su hermano la madre no usó los silencios para ensombrear las partes más duras, finalmente tampoco cuenta (o tampoco le cuenta) la zona más oscura y, por lo tanto, crucial: el porqué. La interrupción o el silencio: las historias que no se quedan registradas solo pueden ser ecos, resonancias que sobrevuelan pero no aterrizan.

Escuché la entrevista dos veces. Mi mamá, como siempre, en un comienzo, optó por dejar ciertos cabos sueltos, silencios, ese tipo de cosas que parecían ser parte de su vida. Creo que alguna vez lo hablamos en otra entrevista. Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar. Ella decía que no sabía hacerlo de otra forma, que necesitaba que alguien le preguntara y le volviera a preguntar. Sin embargo, la historia de mi hermano fue distinta: sin omisiones, sin saltos. Y ella aceptó y comenzó: se iba a llamar igual que tú. Iba a tener tus dos nombres y la pieza en la que creciste le iba a pertenecer. Luego guardó silencio.



En la grabadora se escuchaba un rumor. Quizá algún auto estacionándose fuera del departamento. Luego dijo: pero nunca nació. Y volvió a guardar silencio por unos segundos, hasta que dijo que todo había sido culpa de mi abuelo. O de mis abuelos. El rumor, el sonido del teléfono y la cinta que se acabó. (CAM, 60)

Otro de los secretos, «uno de los más grandes errores de la reciente historia chilena ocurrida dentro de la vuelta a la democracia» (Rojas Pachas, 2010), es la desaparición de la nieta de la señora Mirna, posiblemente víctima de los asesinatos en serie que ocurrieron en Alto Hospicio entre 1998 y 2001 (AR13, 2018):

Lo primero: ella nunca habla como si su nieta estuviera muerta. No. Su nieta está desaparecida. Su nieta, según ella, algún día va a regresar. De eso está segura, por eso no cree en la historia del psicópata de Alto Hospicio. Ese hombre es inocente, me dice ella, ese hombre está pagando por otra cosa. (CAM, 83)

Como señala Rojas Pachas, los crímenes que se cometieron en Alto Hospicio (la desaparición, violación y brutal asesinato de 14 mujeres, 8 de ellas niñas) fueron tratados con discriminación en los medios, ya que se estigmatizó a las niñas por ser hijas de pobres. Se las acusó de ejercer la prostitución y se aseguraba, sin pruebas, que habían desaparecido por voluntad propia.<sup>55</sup>

El secreto familiar, o uno de ellos, a veces cuenta con una sola versión. En este caso, el narrador trata la ruptura con la familia de su padre y el traslado a Santiago de su madre y él tanto en la página 82 como en la que sigue. El relato que repite su padre y su abuelo es el de una mujer que desvalija su propio negocio y se va de Iquique dejando deudas pendientes. El narrador no solo ignora la versión de su madre, sino que finalmente tampoco puede comprobar que lo que le cuentan es cierto:

El viaje fue de un día para otro. Quedaron cheques protestados. La bodega llena de cajas vacías. Mi papá fue el que se dio cuenta de que no estábamos. Él sabía que todo andaba mal. Había comenzado a trabajar hacía poco en una bodega donde vendía artículos plásticos. El negocio quedaba muy cerca del de mi mamá. Él lo sabía todo, pero no hizo nada. Y cuando vio la bodega sin abrir, recién reaccionó. Se supone que mi tata estuvo preso unos días por los cheques. Se supone que los proveedores fueron a la casa de mi tata a cobrarle. Que lo amenazaron de muerte. Pero nada de eso es comprobable. Esa es la historia que me contaron mi papá y mi tata. Es la historia que ellos se inventaron, pero en la que omitieron una parte importante. Porque ellos dijeron que nosotros nos habíamos arrancado con mucha plata, que la intención de mi mamá había sido cagarlos, eso supimos nosotros, esa fue la historia que nos llegó. Ellos pensaron y dijeron que nos habíamos arrancado con diez millones de peso, que estábamos en

55 Para ampliar sobre este asunto en particular, véase la película *La cacería. Las niñas de Alto Hospicio* en Fluxá, 2018.

el sur, que éramos felices, que nos merecíamos el infierno, eso dijo mi tata. Esa era la historia. Esa era su historia. (CAM, 84)

En la última página, el párrafo que cierra el libro escenifica por una parte la historia (nacional, familiar) como identidad del propio hijo («Veo mi reflejo. Veo a mi papá») y, por otra parte, la consolidación por parte del protagonista de un cuestionamiento a los hechos que se le narran. Reconstruir lo que ya ha quedado solidificado con los años responde a un deseo de reconocer y reconocerse en la violencia que atraviesa el país, ya sea en una escala intrafamiliar como social: desde las niñas violadas hasta los desaparecidos por la dictadura. Por eso hace referencia a la carretera, donde también está su propia novela familiar (la muerte de su tío a manos de su padre), pero tantas otras que tampoco va a vislumbrar, aunque sigan ahí mezcladas entre la camanchaca.

Durante el resto del viaje casi no volvemos a hablar. Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas, pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en mitad del desierto, y mi papá los esquivaba, acelera y los esquivaba. (CAM, 120)

## 8. El cuerpo

El cuerpo, los dientes... son el motor inicial de la narración. Por eso regresa con su padre. Moverse, conducir por el desierto, mudarse, recorrer su ciudad natal son estados de los que se nutre la trama narrativa. El cuerpo está presente en su identidad, no solo —a pequeña escala— por el sobrepeso, sino también porque hay muchos cuerpos (vivos o muertos) que siguen estando presentes en su ausencia. La soledad del cuerpo es narrada también cuando aparece el incesto: mientras la madre le reclama al hijo un cariño distorsionado, incestuoso, el hijo se queda inmóvil.

Fue un roce. Luego un movimiento y más roce. Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. No me dejés de hacer cariño, me dijo mientras yo comenzaba a sentir la humedad, los dedos levemente pegajosos. Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos. (CAM, 68)

Cuando está regresando a la casa de su abuelo, después de haber ido a buscar infructuosamente a Aldo para preguntarle por su prima, unos ladrones le pegan una paliza. Al narrador no le preocupa el cuerpo, sino únicamente los dientes.

Me toco los dientes, verifico si alguno está suelto. No pasó nada. Me duele una costilla y me duelen las piernas. Me levanto y me sacudo. Los chicos me gritan y me preguntan si me encuentro bien. (...) Ahí me dicen que me salvé, que esos pungas siempre tratan de pegarles, que tuvieron un problema y hace tiempo que los persiguen. Paso al baño y me pongo frente al espejo. Abro la boca. Reviso mis dientes. (CAM, 77)

El padre le recibe después de la paliza y apenas le dice nada, solo le pregunta por qué fue allá. Por fin logra arrancarle unas pocas palabras sobre su prima, lo que conduce a una breve reflexión sobre su incapacidad para entablar una comunicación directa con su padre, al que parece importarle más el partido de fútbol que su propio hijo.

Me pregunta por qué me fui a meter al Morro. Le cuento lo de mi prima, le digo que quiero conversar con ella. No dice nada. Me comenta algo del partido. Parece que vamos a ir antes a Tacna, me dice, es que me llegó una platita, así que nos vamos para que te veas lo de tu boca. Sí, estoy sangrando cada vez más, le cuento y él me dice que eso me pasa por no cuidarme, que es peligroso, que podría perder los dientes. ¿Tú no sabes cómo puedo encontrar a mi prima?

No, dice él, ¿para qué la quieres?

No sé, quiero conversar con ella.

Tu prima ya no vive acá, dice él, se fue hace tiempo con su familia.

Suena grande, numerosa, la palabra familia. Me gustaría preguntarle a qué se refiere, pero no alcanzo: me vuelve a comentar algo sobre el partido que está viendo. (CAM, 87)

Como sostiene Rojas Pachas, el silencio que rodea a la muerte de su tío es una alegoría que recorre el libro: remite al Chile de la dictadura y es el germen «del desmembramiento y exilio familiar» (2010, párr. 17). Y el resto de historias de violencia, aunque sea posteriores, ya en democracia, incluso las que sufre el propio protagonista, sobreviven en ese mismo silencio, son consecuencia directa de ese silencio que permanece. La situación corporal que debe corregir (su dentadura) debe pasar por todas las fases de memoria que hemos tratado de analizar. Porque el maltrato al cuerpo, el incesto, la comida basura y el sobrepeso son realidades que se viven desconectadas de la tragedia de la memoria, pero que evidencian, sin ninguna duda, una transmisión subconsciente del trauma, una falta continuada de relato vertebrador que ayude a saber qué cosa es la familia y en qué lugar de su identidad debe alojarla el escritor.

### 3.2.4. *Los extraños*. Vicente Valero

(2014, Periférica)

*Los extraños* es el salto a la narrativa del poeta Vicente Valero (España, 1963) y se podría categorizar como novela o como conjunto de relatos, ya que trata la reconstrucción de la vida de cuatro personajes familiares en cuatro partes distintas. Estos personajes, sin embargo, no pertenecen al núcleo cercano del autor. El elemento común del parentesco, pero su categorización como «extraños» debido a sus ausencias o exilios hace que el libro pueda ser leído como novela, a pesar de no haber una trama compartida entre ellos.

Los personajes son, por orden, su abuelo materno (el teniente Marí Juan); su tío paterno (tío Alberto); un tío abuelo, hermano de la abuela materna (el artista Cervera); y un tío abuelo, hermano de la abuela paterna (el comandante Chico).

El primer «relato», protagonizado por su abuelo, es la historia de un niño al que se le envía a estudiar a la península por deseo de su padre, que quería que su segundo hijo varón fuera abogado. Esta ausencia durante tantos años (solo rota por breves periodos vacacionales) provoca un distanciamiento entre él y sus hermanas y hermano, que lo llaman despectivamente *el abogado* y que ven en él a un señorito desinsularizado, mientras él mismo, probablemente, según cuenta Valero, se siente más bien desprotegido y desposeído de pertenencia tanto hacia uno como hacia otro lugar. A los diecisiete años decide que no quiere ser abogado, sino militar ingeniero, y acaba viajando a África para luchar en la guerra del Rif. A los veintiuno regresa brevemente a casa y conoce a la abuela del escritor. Valero nos cuenta su viaje a El Aaiún para seguir los pasos de su abuelo y descubre que es muy posible que en el cabo Juby se hiciera amigo del entonces (solo) piloto aventurero Antoine de Saint-Exúpery. De este lugar regresa a la isla el teniente Marí Juan con 28 años, enfermo, para morir dos semanas después, siendo ya marido y padre.

Valero sí llegó a conocer al segundo personaje, el medio hermano de su padre, de hecho supo de su existencia porque les fue a visitar cuando el autor tenía once años. El padre del autor sí sabía que tenía un hermano, pero le había perdido el rastro siendo niño y nunca se había molestado en buscarlo; tampoco sabía si seguía vivo o en qué país se encontraba. El

excéntrico tío Alberto había recorrido el mundo como ajedrecista profesional, había vivido 25 años en Buenos Aires y ahora residía en Bilbao. Pasan varias semanas juntos, pero Valero no conoce todos los datos personales ni las circunstancias familiares en ese momento, sino años después. En una mañana de ese verano compartido, el tío alquila un velomar e invita a sus sobrinos a subir (Valero y su hermana). Se alejan de la playa poco a poco y de pronto el tío Alberto deja de pedalear. Él solía decir que estaba enfermo, pero nunca notaron en él ninguna dolencia. El tío Alberto se muere allí mismo, en el mar, junto a los sobrinos que acaba de conocer, y cuando logran regresar a la playa solo se puede certificar su muerte.

El hermano de su abuela materna, el artista Carlos Cervera, se fue de Ibiza a los dieciséis años, donde estudiaba en el Seminario, a Barcelona, donde empieza a trabajar en la compañía de Antonio Benítez el Chinito. A la muerte del bailarín, con quien probablemente compartía su vida sentimental, además de profesional, empieza a viajar por España actuando en los espectáculos de otra pareja de artistas. Y en el tiempo de entreguerras, también en las principales capitales europeas. En verano del 1936 se exilia en México –aunque Valero lo suavice diciendo que «abandonó España en el verano de 1936 para viajar a México» (EXT, 123)–, donde continúa trabajando como bailarín y como director de coreografía y donde incluso funda su propia compañía. En 1945 abandona el espectáculo y regresa a España en contadas ocasiones, para asistir a entierros, principalmente, y el narrador, aunque siendo niño lo conozca y conserve vagos recuerdos, accede a su historia a través de fotografías, postales y cartas. La casa que Carlos Cervera heredó de su familia acabó siendo la residencia de su hermana, la abuela del narrador, y finalmente la casa del propio narrador, desde donde escribe las páginas de este libro y en donde guarda los recuerdos de él, como por ejemplo la última postal que llegó de México, escrita por un amigo del artista, donde anuncia su muerte a la familia.

El último personaje es el hermano de su abuela paterna, el comandante republicano Ramón Chico, un hombre culto y con inquietudes intelectuales, practicante de la teosofía, que tuvo que exiliarse a Francia al terminar la guerra civil. Con el fin de seguir sus huellas, el narrador se desplaza a la localidad donde vivió su tío abuelo, Lisle-sur-Tarn. En el cementerio de ese lugar encuentra su tumba, donde se le recuerda como «el comandante» y donde reposa desde 1970, fecha de su muerte. El narrador recuerda con añoranza a las personas ya fallecidas que lo echaron en falta en vida y expresa el deseo de que estuvieran con él visitando su tumba. Valero nos cuenta cómo el comandante llega primero al campo de Argelès-sur-Mer, lugar al

que llegaron otros muchos españoles exiliados con la esperanza de la libertad y cuyos horrores son también narrados, mucho más pormenorizadamente que en *Los extraños*, en la autonovela familiar *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler. Durante su visita a Lisle-sur-Tarn, al narrador se le reclama la renovación de la propiedad de la tumba, que termina pagando en el ayuntamiento, de tal modo que los restos de su tío abuelo (también los metafóricos) acaban siendo únicamente suyos.

### **Organización y temporalidad del relato**

Cada una de las cuatro historias está distribuida en un cuarto (casi exacto) de las páginas totales y cada parte, a su vez, consta de dos capítulos.

Tanto en el primer relato como en el último, el primero de los capítulos está dedicado a la reconstrucción del relato de vida de los personajes, mientras que el segundo capítulo corresponde al viaje que lleva a cabo el narrador para indagar directamente en el terreno donde vivieron (o murieron) sus protagonistas.

En el caso del segundo relato, el del tío Alberto, el primer capítulo trata de cómo el narrador conoció al personaje y la reconstrucción de aquellos días y los silencios que se imponían en su historia, para pasar en el segundo a hacer la reconstrucción biográfica del personaje, pero reservando unas últimas páginas para volver a la cronología del verano que compartieron con él y narrar así su muerte.

La organización del tercer relato es distinta, ya que los dos capítulos narran la vida del artista Carlos Cervera y son las reflexiones, recuerdos y reconstrucciones (y metanarraciones) las que van entrelazándose en el relato de los hechos.

### **El paratexto**

#### **a) Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

*Los extraños* hace referencia directa a la falta de información que existía en la familia para poder describir o hablar sobre los personajes aquí narrados. Ese «extrañamiento» provoca un deseo en el autor de rescatarlos del olvido, como aseguró en una entrevista: «Sé que muchos

personajes tenían como fin acabar cuando mi memoria desaparezca y por ello había una intención de que algunas de sus vidas quedasen registradas en un texto» (Intxausti. 2014).

No hay dedicatoria ni prólogo ni epígrafes.

### **b) El nombre del autor**

El nombre del autor no aparece dentro del texto.

### **c) Intertítulos, notas**

En este libro sí son importantes los títulos de los capítulos (o intertítulos), porque cada uno hace referencia al personaje del que se va a hablar y a alguno de sus rasgos fundamentales:

- «Breve historia del teniente Marí Juan»
- «Reaparición y muerte de nuestro tío Alberto»
- «Danzas y olvidos del artista Cervera»
- «La tumba del comandante Chico»

Cabe destacar el posesivo «nuestro» en el segundo relato. Esta cercanía reservada únicamente a uno de los personajes puede deberse quizá a que fue el personaje con el que más tiempo pasó.

No aparecen notas.

### **d) Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

Lo más destacable de la cubierta es el uso de un *collage* con fotografías familiares antiguas, en blanco y negro. Se trata de una composición realizada por J. C. «a partir del archivo de A. C.», lo que no nos da mucha información, salvo que no parece venir del archivo personal de Vicente Valero o, al menos, eso se deduce al no existir coincidencias en las iniciales. Desde la editorial confirman, efectivamente, que el archivo pertenece a «una amiga de la editorial, que colecciona fotos antiguas y que muy amablemente nos cedió éstas para ilustrar la portada» y la fotografía la realizó «un artista contemporáneo en activo» a modo de favor, por eso no fue «necesario» que ninguno de los dos firmara. La razón para elegir esas fotos fue

estética. Según la editorial, «ni siquiera consideramos pedírselas al autor pues es alguien pudoroso y nos parecía que no se sentiría quizá del todo cómodo exhibiendo las fotos de la familia propia».<sup>56</sup>

En la cuarta de cubierta aparece la colección a la que pertenece el libro y el número (Largo recorrido, 58), así como la sinopsis del libro. En ella, se esquiva la palabra «autobiografía» al hablar de «el narrador» y no de autor. Sin embargo, sí que hace una descripción bastante certera de varias de las cuestiones tratadas y analizadas en esta investigación: alude al hecho de que existen personajes familiares a los que se recurre para explicar la historia familiar («aquellos individuos de quienes tal vez sólo se conserva un puñado de noticias dispersas y a los que, sin embargo, se alude con cierta frecuencia (...) por la fuerza misma de su singular personalidad») o al trabajo de investigación del «narrador» y sus repercusiones identitarias:

para rescatarlos de esta frontera última y para saciar una antigua curiosidad (...) el narrador reúne en este extraordinario libro a cuatro extraños para intentar reconstruir, sirviéndose de los pocos recuerdos heredados pero también aventurándose en investigaciones personales (viajes, documentos, etcétera), la trayectoria vital de cada uno de ellos. (Cuarta de cubierta, EXT)

El último párrafo, mucho más escueto, hace una sinopsis mínima del libro, únicamente una enumeración de las cuatro historias en plural –aunque solo exista un personaje de cada– («Una historia de militares africanistas, comandantes de la Segunda República...») y finalmente destacan el deslumbrante debut de Valero en la narrativa española.

La primera solapa está dedicada a la biobibliografía de Valero, a la que se le adjunta un retrato del escritor. En este pequeño texto, hay únicamente una frase destacable cuando se citan los libros de viajes que ha escrito el autor («libros en los que confluyen la poética de viaje, la memoria personal y la reflexión artística»). Es decir, parece posible que Valero, si nos guiamos por esta reseña, escriba autobiografía, porque ya lo ha hecho anteriormente.

En esta primera solapa también aparecen los créditos de las fotografías de la portada («©J. C. / A partir del archivo A. C.»), mientras que la segunda solapa está reservada para otros títulos de la colección.

#### **e) Clasificación genérica, prensa y bibliotecas**

<sup>56</sup> Conversación privada.



La única información genérica que ofrece la editorial sobre su colección «Largo recorrido» es que está «centrada en la literatura de los siglos XX y XXI» (Editorial Periférica, s.f.). Información que, efectivamente, no es mucha. Los 42 ejemplares que hay del libro en las bibliotecas madrileñas están clasificados, sin excepción, como N (narrativa).

En el catálogo WorldCat.org, todas las ediciones y reimpressiones aparecen bajo la etiqueta de «Ficción», salvo una, que no tiene categoría, así como las ediciones en alemán, que tampoco están clasificadas.

En referencia a las reseñas periodísticas, la primera que encontramos (Hidalgo, 2014) hace ya en el primer párrafo mención a «un relato erigido sobre la memoria, sobre la autobiografía» y, al mismo tiempo, clasifica al libro como «novela». Seguidamente expone el mecanismo de «investigación» que sigue el autor, «gracias a cartas, viajes, documentos, testimonios de sus comunes y más cercanos parientes» y abiertamente atribuye al propio Valero el carácter autobiográfico del libro al decir que es «el autor [quien] certifica en primera persona que se ha propuesto indagar en las vidas de otros tantos familiares suyos».

Sin embargo, parece que el autor del artículo se arrepiente y enseguida, en el tercer párrafo, aclara que «pese a ese expreso y confeso carácter de búsquedas y encuestas privadas, basadas en personajes y hechos reales, las cuatro narraciones de Valero bien podrían ser también ficciones –docuficciones, quizás–» y que esa ambigüedad es positiva, ya que «aumenta [las] muchas virtudes» del libro.

Posteriormente se expone el argumento de los relatos y con ello el periodista acaba señalando también el secreto desconocido y la búsqueda identitaria: «Sus vidas (y sus muertes), en efecto, en otros países contribuyeron a aportar desconocimiento y misterio, lo que el autor trata de enmendar con sus indagaciones. Tanto cuando lo consigue como cuando no logra aclararlo todo, la sensación de extrañeza y de otredad se incrementa» (Hidalgo, 2014). En el último párrafo vuelve a repetir que uno de los temas centrales del libro es la extrañeza y, también, los deseos «simultáneos y compatibles entre sí» de volver al lugar de nacimiento y de no querer volver nunca.

En la segunda reseña encontrada (Seguido, 2014) no aparece la palabra «autobiografía», la

autora se limita a no señalar la correspondencia entre autor y narrador y nos cuenta que «el libro es un conjunto de relatos en los que el narrador nos cuenta la historia de cuatro familiares suyos. A base de conversaciones, cartas encontradas, fotografías y recuerdos va reconstruyendo sus peculiares vidas. También visita alguno de los escenarios de esas vidas “extrañas”». No obstante, al final de la reseña invita a los lectores a construir su propia historia familiar: «La próxima vez que miremos una foto antigua, desvaída donde aparece un hombre o mujer que tuvo algo que ver con nuestra familia quizás nos planteemos investigar cuál fue su historia y queramos conocer más de ese “extraño”» (Seguido, 2014).

En el tercer caso el periodista no es tan prudente y usa la fórmula de «autor»: «Este es el tema de este original libro formado por cuatro narraciones en las que el autor (...) recuerda a cuatro familiares de hace ya muchos años» (Torrecilla, 2014). De nuevo, recurre a la explicación de la búsqueda y el misterio para definir el mecanismo literario de los relatos: «El autor ha oído hablar de ellos a sus padres, abuelos y familiares durante su infancia; a algunos, los ha conocido, aunque apenas recuerda nada» (Torrecilla, 2014). Y ese mecanismo de búsqueda da como resultado un rastro, una señal, que es finalmente el libro en cuestión: «El autor se propuso investigar sobre sus vidas y ofrecer un rastro coherente de lo que hicieron (...). El resultado es este libro, (...) que es también un ejercicio literario sobre la familia y los misterios familiares» (Torrecilla, 2014).

Aunque no aparece la palabra «autobiografía», sí es cierto que en el último párrafo de la reseña se incluye una cita que dice «“Una biografía, como la salida de un laberinto, es también, en primer lugar, el inicio de una búsqueda”», para a continuación remitir a la posibilidad de veracidad que adquiere un relato cuando se (re)construye: «Las búsquedas del autor han dado su fruto con el relato de unas vidas que puede que fueran como él las ha imaginado» (Torrecilla, 2014).

### **Análisis textual**

*Los extraños* es un libro que difícilmente esquivo la etiqueta de autobiográfico, principalmente porque así lo corrobora el propio autor. Podría clasificarse como literatura de investigación de autor, porque lo que se propone hacer Vicente Valero es una reconstrucción de las vidas de ciertos personajes familiares que, siendo siempre ajenos, extraños, conforman la novela familiar que él siempre ha escuchado y en la que quiere tomar partido.

La reconstrucción de la historia vital tiene dos vertientes: la memorística y la documental. Valero narra tanto los recuerdos que conserva con esos personajes como la carencia de los mismos. Y contextualiza, al mismo tiempo, los documentos que va usando para explicarnos los hechos (las cartas que reciben sus familiares cercanos desde los países donde residen los personajes, las fotografías de la época, los efectos personales que conserva de ellos...). Al mismo tiempo, es un narrador vicario de muchos de los recuerdos que ha heredado, por ejemplo, de su padre, al que cita en varias ocasiones siempre apostillando que esa era la versión que él (el padre) contaba.

La autonovela se presenta también por fragmentos, casi fascículos, debido a la milimétrica precisión con la que se dividen los relatos y los capítulos. Sin embargo, como hemos observado en el análisis temporal y organizativo del relato, no todos los relatos se construyen de la misma manera, sino atendiendo a sus características particulares. Así, en los dos relatos en los que el narrador se desplaza hasta el lugar donde vivieron los personajes, hay una carga metanarrativa mayor que en los otros dos. O, en el caso del orden narrativo de «Danzas y olvidos del artista Cervera», nos encontramos con menos cantidad de texto metanarrativo, pero hay una impresión de correlación autobiográfica muy potente al contar el autor cómo está escribiendo las mismas páginas que estamos leyendo en la casa que fue del protagonista de la historia.

Cabe destacar la ausencia femenina en prácticamente todo el libro. Los cuatro protagonistas (aunque dos pertenecen a la familia paterna y los otros dos a la materna) son hombres, mientras que las mujeres (siempre esposas de los protagonistas, madres o hermanas) conservan un papel muy secundario. Por ejemplo, la abuela materna aparece tanto en el primer relato (mujer del personaje) como en el tercero (hermana del personaje), pero nunca como protagonista. Se echa en falta, sino una historia de protagonismo femenino, un análisis profundo y de cierto carácter feminista sobre cómo vivieron las mujeres emparentadas con los protagonistas, que sufrieron sus ausencias y en muchos casos sus muertes. Los personajes épicos familiares, los que se heredan, en este caso, son hombres, y la historia de ellos la perpetúa y la narra también un hombre, sin embargo, no es descabellado pensar qué tipo de soporte han ejercido las mujeres para que este relato se haya podido mantener y transmitir.

Por otra parte, también hay otro tema que es tocado muy de soslayo y que resultaría muy

interesante a nivel temático, ya que cambiaría radicalmente la trama, la (re)construcción memorística y la forma de narrar la ausencia de uno de los personajes. Se trata de la homosexualidad del artista Cervera, probablemente una de las razones (sino la razón) por la que tiene que huir de España en el verano de 1936. Si este hecho resulta conjeturable, se puede explicitar del mismo modo que se hace con otros asuntos. Para Valero la homosexualidad no solamente es un hecho poco reseñable o «indagable», sino que prudentemente minimiza el relato del exilio, al asegurar que el artista «abandonó España» (EXT, 123) sin dar más explicaciones. Aunque sea el relato masculino el que se toma como válido y se (re)construya como legado familiar, hay ausencias narrativas ya de por sí marginales que, a fin de no perpetuarse también como relato hegemónico, resultan ineludibles a día de hoy.

Al ser un libro de personajes distintos, en distintas circunstancias y edades, la historia de España adquiere valores distintos dependiendo del relato. Es cierto que la guerra del Rif está a día de hoy menos impregnada en la conciencia social que la guerra civil. Pero como hemos visto, tanto en el penúltimo relato, con el exilio del artista, como en el último, con la narración del comandante republicano, la guerra sigue siendo un escenario secundario, ya que, al menos en el segundo caso, el narrador se centra en hablarnos de cómo se debió sentir el protagonista, de sus regresos a casa, de cómo debió de aprender a vivir en Francia.

Es curioso, como hemos señalado, cuando menos, la manera de narrar el horror de Argelès-sur-Mer, que Valero resuelve con un relato escueto de media página donde habla de las enfermedades infecciosas y las alambradas, pero que dista mucho del relato que realiza Jordi Soler en *Los rojos de ultramar* para hablar de cómo su abuelo pasó un año en ese «campo de refugiados» como lo llama Valero, que en realidad era un campo de concentración.

A pesar de la precisión y de su prosa limpia y elegante, Valero pasa de soslayo por muchos de los asuntos importantes y usa para ello un lenguaje pretendidamente «neutro», pero que precisamente por su falta de compromiso con la construcción social e histórica del sufrimiento acaba siendo tibio con asuntos que afectan no solo a la nación, sino a su familia en particular.

Para facilitar la identificación de los fragmentos extraídos de las cuatro partes distintas del libro, hemos diferenciado cada una por color de texto, de la siguiente manera:

Breve historia del teniente Marí Juan

Reaparición y muerte de nuestro tío Alberto

Danzas y olvidos del artista Cervera

La tumba del comandante Chico

### 1. Historia desconocida

El hecho de que las historias que cuenta Valero sean de familiares extraños quiere decir que su existencia planeaba en las conversaciones de casa o en los recuerdos que quedaban de ellos, incluso en ciertos casos, como en el del comandante Chico, su figura era épica en la familia; nunca se dejó de hablar de él. No obstante, o bien parte de la historia estaba incompleta o bien era desconocida. De ahí surge el deseo de ponerle palabras en un libro:

No quiso ser, pues, Pedro Marí Juan, abogado, sino militar ingeniero, pero de las circunstancias de esta decisión, qué dijo o qué no dijo el padre, si hubo asombro o desilusión en la familia de Morna, por qué escogió finalmente esta carrera, por influencia de qué o de quién, nada ha llegado hasta nosotros. (EXT, 23)

En ese ir descubriendo la historia, Valero relata también de quiénes provenían las historias que él heredó y cómo a través de sus fragmentos, él trataba de conseguir una imagen completa. Por ejemplo en este fragmento: «De aquellos días hablaron sus hermanas con admiración siempre y yo las escuché, repetidas, con admiración de nieto, buscando en ellas al hombre que también fue capaz de ser feliz aun habiendo muerto a los veintiocho años (EXT, 26-27)». O unas páginas después, donde se precisan los documentos que se conservan y sugiere que quizá la historia que falte, la que le gustaría imaginar, está en los que se perdieron:

Solamente son tres las cartas conservadas, como ya se ha dicho, de manera que uno quisiera pensar que en las que se perdieron se habló profusamente de esta relación, de sus conversaciones medio en español medio en francés, y quién sabe –me he repetido a mí mismo muchas veces– si el abuelo hasta llegó a saber que aquel hombre, sólo dos años mayor que él, cuando no volaba hasta Villa Cisneros o Dakar, o compartía vinos en la cantina con sus compañeros, se encerraba en su habitación –residía también en el fortín, con los militares españoles– para escribir las primeras páginas de su libro *Courrier du Sud*, aunque aquí quienes están informando son, claro, solamente los deseos del nieto, o lo que es lo mismo, mi manera de dibujar al extraño con trazos más gruesos. (EXT, 40)

Como el autor no ha sido testigo de conversaciones personales donde los huecos de la memoria podrían encontrar respuesta, recurre a los hechos ciertos y, de nuevo, a los datos que sí se conservan, como en este caso la partida de su tío Alberto:

Por qué hasta entonces no se habían buscado, no habían intentado volver a verse, tuvo que ser también tema de conversación, seguramente el más doloroso, pero del contenido de las excusas que surgieran en aquellos diálogos fraternos nada me ha llegado, aunque al menos en parte podría adivinarse, sobre todo si nos aproximamos, repito, a los días y a las circunstancias de la separación, ocurrida en el que muy lejano 1934, cuando mi padre tenía diez años y su hermano diecinueve. (EXT, 55-56)

Sin embargo, la historia desconocida continúa siendo motor del acto de habla y del silencio. En este caso, habla Valero de «invisibilidad», porque la mirada de niño es insuficiente o poco fiable: «Había en el alma del extraño otras derrotas invisibles que, siendo yo un niño como era entonces, nunca pude sospechar» (EXT, 78). En el siguiente relato, refiriéndose a su tío abuelo Carlos, menciona también «los puntos aproximativos» y a partir de ellos trata de elaborar un mapa con el que guiarse para poder conjeturar sobre las decisiones que el personaje tomó.

Estos y otros pocos hechos aislados que hemos llegado a conocer revelan también fragmentos rotos de un mapa que oculta más que muestra y con el que, por tanto, no resulta fácil guiarse para llegar al corazón del extraño, ni siquiera para acceder a los puntos aproximativos de su ambición, sus dudas o su soledad. La muerte de Chinito tuvo que cambiar el destino de nuestro joven artista, pues de él dependía en muchos aspectos de la vida, principalmente en el sentimental, pero tal vez en aquel cambio inesperado, en aquella muerte, se sitúa el origen de un itinerario nuevo, los beneficios que, de cualquier otro modo, no hubieran podido llegar seguramente. (EXT, 110-111)

También «aproximarse» es el verbo que usa en el último relato al referirse a las conversaciones inocentes que tenía de adolescente y esboza también un significado nuevo a todos esos recuerdos imposibles, por fragmentarios y aislados: la importancia que tuvo el tío Ramón en la conciencia del padre del autor. La historia desconocida es aquí doble, por una parte quiere Valero (re)construir la figura del comandante y, en consecuencia, restaurar el valor de esa figura para su padre. Sin el primer paso resulta difícil asentar el segundo, sobre todo cuando el único que queda de toda la cadena descrita es un niño o un adolescente con recuerdos difusos o cuarteados.

A esta primera imagen, serena y oriental, tantas veces evocada durante las conversaciones familiares, cuando a mí, siendo un adolescente, se me ocurriría preguntar por nuestro tío Ramón, recurro ahora una vez más para intentar aproximarme a aquel extraño cuya sombra estuvo tan presente en la vida de mi padre y, mientras éste vivió, también en la mía, aunque de un modo diferente, por supuesto, con perfiles menos definidos. (EXT, 129)

Evocar se convierte en el único ejercicio posible en esa historia desconocida. En la tristeza

del padre puede Valero encontrar algún significado y, luego, anotar lo todo, todo lo que se sabe y todo lo que se supone, porque eso es lo único que es posible conservar:

En aquellas lágrimas paternas y en la tristeza de los meses siguientes, puedo descifrar hoy la historia del amado tío, y solamente desde aquella desolación inesperada, desde aquellas heridas en el rostro de mi padre, llenas de significados profundos aunque inalcanzables en su mayor parte, me veo capaz de anotar lo poco que he llegado a saber de aquel extraño. (EXT, 133-134)

## 2. Protagonista otro

Desde el mismo título a la disposición de las cuatro partes de las que consta el libro resulta indiscutible que los protagonistas de esta autobiografía son otros y no el autor-narrador. Aunque resulta entonces redundante ejemplificar este hecho, sí que puede ser interesante detenernos en tres fragmentos concretos a fin de destacar ciertas cuestiones.

Si nos fijamos en esta frase, en la tercera página del libro, observamos cómo, en primer lugar, Valero se coloca a sí mismo como el «Otro», porque también guarda algo de distancia y de extrañeza consigo mismo: «Así, en aquellos recuerdos que aquel otro niño que era yo entonces recibía con los ojos bien abiertos y máxima predisposición para el asombro, un abuelo desconocido pero inevitablemente cómico parecía despertar por fin de su letargo» (EXT, 11). Ese «otro niño» comienza entonces a configurar la figura de su abuelo a través de las vivencias que se conservarán en recuerdos para el autor adulto. Ese protagonista (el abuelo) no puede serlo si no es a través del niño, que también es un «Otro» y no un «yo».

Algo que se repite en los cuatro relatos es la denominación de «extraño», como apelativo, a los personajes de los que tratan. Esta elección nominal acrecienta la sensación de desunión, casi de desprendimiento, que proyecta el personaje en cuestión con respecto a su familia, la que comparte con el autor: «Antes de entrar en la casa, quise acercarme a la gran encina, tocar su tronco con mis manos, pues en aquella misma sombra, amplia y fresca, debió de jugar muchas mañanas el extraño, como también lo hizo mi madre muchas veces cuando, huérfana, iba a visitar a sus abuelos» (EXT, 20-21).

Ese protagonista otro abstracto que a menudo se olvida durante la lectura es la isla (y, por extensión, sus habitantes). Ibiza, en su ceñida dimensión, vio partir a los cuatro personajes y que ellos no regresaran y que su imagen fuera olvidada responde también a una pérdida inconmensurable, porque su reconstrucción no es posible.

Pero el caso es que en la isla, en la ciudad, ni siquiera en su barrio, ya casi nadie

se acordaba de él, y era mi abuela la que tenía que explicarles a todos quién era y quién había sido aquel hermano suyo, tan coqueto y parlanchín, que había traído consigo todo un baúl lleno de viejas fotografías en las que aparecía posando, con pareja de baile o sin ella, con deslumbrantes ropajes, y que repartía, siempre firmadas, a las dependientas del mercado y a los camareros de las heladerías.  
(EXT, 107)

La abuela de Valero, en una imagen desoladora, trata de conseguir que alguien le recuerde repartiendo fotografías viejas de su hermano. A la isla le da igual ya ese artista trasnochado, no le importa las historias medio rotas o ajenas. Lo cuenta Valero sin atisbo de sensiblería, pero lo hace porque él en realidad es quien ahora está, al contarlo, repartiendo esas fotografías.

### 3. Metaliteratura

Aunque la metaliteratura aparece a pinceladas durante todo el libro, es cierto que su incorporación al relato va pareja al hecho de escribir (a través del uso de los pronombres demostrativos, del adverbio «ahora»), no a la búsqueda o a la parte de investigación como tal, que parece que ya ha culminado antes de escribir el libro y de la que se habla en pasado.<sup>57</sup> De hecho, el trabajo previo apenas es narrado, al contrario que en muchos otros casos de autonovelas familiares. Solo es posteriormente, después de la publicación del libro, cuando el autor hace referencia a esa labor de investigación, en este caso a través de declaraciones de prensa: «El trabajo ha sido importante porque había que montar las biografías que no formaban parte de la familia común» (Intxausti, 2014).

En estas primeras páginas del comienzo del libro hay que destacar la necesidad de fotografías o datos fidedignos con la finalidad de poder escribir. Es decir, la necesidad de información o de documentos solo se produce (o se produce de manera más pronunciada) cuando hay que narrar, es decir, dibujar, describir, «novelar» al abuelo ausente.

(...) ninguna imagen suya, digo, ha llegado hasta mí ni hasta nadie que pudiera reclamarlo como suyo también. Y la verdad es que nunca pensé que llegara a lamentar tanto como ahora esta carencia, mientras escribo esta primera página, en el momento en que hubiera querido trazar del modo más exacto posible su perfil, dibujar un retrato suyo satisfactorio, decir algo de su nariz o de su boca (...).  
(EXT, 10)

57 «Por boca de sus cinco hermanas, ya todas ancianas cuando yo era niño, llegó el cálido relato de la infancia...» (EXT, 11) o «(...) lo cual no era ni mucho menos así, como después supimos» (EXT, 53).



Es más, esa falta de información conduce a Valero a trazar una trayectoria, una personalidad, un narrativa «inventada», es decir, un relato que responda a sus necesidades de nieto escritor que busca a su abuelo perdido. Del mismo modo, como ya hemos señalado en múltiples ocasiones, el hecho de «confesar» la parte de invención del relato no resta veracidad, ya que no es un engaño perpetrado u opaco, sino una estrategia narrativa abiertamente confesada y argumentada:

Y hay que intentar ver en él también al padre que ya había logrado ser, e incluso al abuelo en el que apenas tuvo tiempo de poder pensar que acabaría siendo pero en el que yo ahora he decidido pensar por él, recreándolo en una identidad nueva que los años y el olvido han conformado a su figura fugitiva. (EXT, 11)

Además del uso del presente, los demostrativos y los adverbios de tiempo como «ahora», tal y como se puede apreciar ya en los dos fragmentos que acabamos de ver, cabe también señalar el uso de la primera persona del plural –como en EXT 14, 23, 53, 81, 90, 136, 164 y 171– que responde abiertamente a un «nosotros» como familia, a veces nuclear y a veces más extensa. Sin embargo, en el siguiente caso ese plural tiene un uso mayestático, como podría ser el mismo que en la redacción de esta tesis, es decir, con la finalidad de incluir al lector, y, más concretamente, para convocarlo. En este fragmento, además, el autor usa deliberadamente la cursiva, algo que no encontramos en ninguna de las otras citas:

Ahora bien, en este caso, que es *nuestro* caso, no cabe duda de que en el niño había aptitudes y en el padre ambiciones, y surgió entonces una variante desconocida, una innovación que debió de provocar la desconfianza de los vecinos, la alarma en el cura del pueblo y sin duda también el disgusto de la madre: el campesino y constructor de carreteras decidió que su hijo segundón fuera abogado. (EXT, 13)

Compárese el fragmento anterior con el siguiente, donde se usa también la primera persona del plural, pero también donde su uso se confunde entre una fórmula de cortesía («Es todo cuanto podemos hacer ahora») y la portavocía de la familia («también nosotros hemos tenido que despedirnos»). Igualmente, como en casos anteriores, la inclusión de la metanarración tiene lugar en el momento en que Valero desactiva los mecanismos narrativos y nos cuenta cómo construye el relato, es decir, cómo debe recrear un escenario a partir de sus propios recuerdos:

Es todo cuanto podemos hacer ahora, *esto y nada más*, como diría mi madre, es decir, la hija: imaginar un escenario en absoluto desconocido, pues también nosotros hemos tenido que despedirnos muchas veces en el mismo puerto antes de viajar a Valencia (o a Barcelona, o a Palma, o a Alicante), un escenario con sus personajes secundarios bien definidos, pues a ellos, a casi todos ellos, sí hemos

llegado a conocerlos bien, aunque nunca nos legaron este recuerdo, y, por supuesto, con el personaje principal, es decir, con nuestro querido extraño, que con su maleta recién estrenada (...). (EXT, 14)

Si algo tiene de característico la metanarración es que no se cuenta cómo algo sucedió de manera categórica, sino cómo el autor-narrador piensa, en presente, que pudo suceder y cómo puede narrarlo:

Durante las casi tres horas de vuelo entre Madrid y El Aaiún me dediqué a pensar o más bien a hacer cábalas sobre la manera como el abuelo debió de llegar por primera vez hasta Cabo Juby a principios de 1927, si lo haría por mar, tal vez desde Málaga o Las Palmas, o por tierra, bordeando la costa atlántica (...). (EXT, 31)

El último relato, que es el que más elementos de la autonovela familiar alberga, contiene, en sus primeras páginas, una extensa reflexión sobre la labor de escritura de una biografía. Valero hace alusión, no se sabe si consciente o inconscientemente, a la literatura de filiación, ya que dice que la sangre o la fidelidad no deben impedir construir una identidad desconocida a través de sus «huellas». A nuestro entender, esto quiere decir que son tan importantes las proyecciones o los traumas heredados como los hechos en sí o como los propios recuerdos, y en esos traumas y en esas proyecciones sí que se encuentra siempre el narrador, aunque no haya sido testigo ni «superviviente» de los hechos.

Ninguna biografía, por breve que pueda llegar a ser, carece de laberintos: entrar en ellos conlleva el peligro de no saber salir. (Y sin embargo, en aquellas zonas oscuras y perdidas casi siempre florecen los más hermosos endemismos, ejemplos únicos a los que aspiraríamos como científicos o coleccionistas.) Una biografía, como la salida de un laberinto, es también, en primer lugar, el inicio de una búsqueda. Cuando de lo que se trata es de reconstruir la vida de un extraño, por más o menos lejos que haya podido estar de uno, por más lazos de sangre que existan o de fidelidad que se hayan podido establecer con el tiempo, esta búsqueda debiera comenzar no en los recuerdos, pues pudiera ser que los recuerdos ya no existieran o hubieran sido desdibujados, sino en las huellas, es decir, en las heridas y en las cicatrices que sí han permanecido. (EXT, 132-133)

Valero no solo reconstruye una imagen a través de los fragmentos, sino que evoca un deseo de reparación, un intento de mantener no solo vivo el recuerdo de su tío abuelo, sino también de él como símbolo de muchas muertes olvidadas. En el siguiente fragmento, además, la metanarración aparece también en una acotación, donde en plural, nos menciona Valero la imagen con la que ha empezado el relato para que la pongamos en comparativa con la que nos viene a contar ahora:

He pensado muchas veces también en aquellos días de Francia, en aquella imagen

suya, deteriorada, envejecida –tan distinta de aquella otra con la que hemos empezado este relato y en la que siempre preferí pensar durante mi juventud–, la imagen de un hombre que aún esperaba un poco de justicia en este mundo, después de haber sido desterrado, de haber perdido casa, familia, amigos, después también de haber padecido, como tantos otros exiliados, toda suerte de calamidades en los campos franceses de refugiados, después de haber sufrido la indiferencia, el desprecio por todo lo que para él había sido noble y sagrado, y finalmente el olvido. (EXT, 138)

#### 4. Pretensión de veracidad

Damos por sabido que es convencional la decisión de separar los elementos de las autonovelas a fin de poder realizar el análisis, ya que en muchos casos en las mismas líneas podemos encontrar varias de las categorías a la vez. En este caso, el uso del plural mayestático citado en el epígrafe anterior puede responder al peso fundamental que tiene la oralidad en la investigación acometida. De este modo, se expresa la veracidad (o bien la seguridad o bien la duda en la información obtenida) con este tipo de giros que hacen referencia a la familia al completo.

Que Valero tiene la intención de ser honesto en su relato se manifiesta ya al principio del libro: «De Pedro Marín, nacido en 1900, (...) he conseguido con los años reunir noticias diversas, casi siempre interrumpidas y en ocasiones también contradictorias» (EXT, 11). También se reitera en las páginas siguientes, donde además existe una correspondencia entre autor y narrador, ya que Valero afirma como narrador que era niño en los años sesenta, lo que es cierto también para el Valero autor, que nació en 1963: «De la casa donde nació y murió mi abuelo, sin apenas haber vivido en ella, no he podido reunir información hasta hace pocos años. Ya de niño, a finales de los años sesenta, supe que un matrimonio de Ginebra había comprado al heredero no hacía mucho la vieja finca (...)» (EXT, 19).

La pretensión de veracidad se manifiesta nuevamente en ciertas afirmaciones o, más concretamente, expresiones de las propias dudas, como ocurre al no fijar una fecha concreta, sino aproximarse a ella, así como al usar verbos en condicional («llegaría») y adverbios de duda, como «seguramente»:

Así fue cómo cruzó Pedro Marí Juan la frontera entre la adolescencia y la juventud, entre los años 1917 y 1921, cada vez más lejos de la isla y de aquella otra isla más pequeña aún que era la casa paterna, allá en el remoto valle de Morna, por la que fue visto cada vez con menos frecuencia y hasta donde seguramente llegarían muy pocas cartas o ninguna. (EXT, 25)

Aquí nos encontramos con una afirmación que se intuye, de nuevo precedida del adverbio «seguramente» y de perífrasis de duda o probabilidad («deber de»), a la que también se añade el origen de la intuición:

(...) debido, en parte, a una virtud, tal vez innata pero seguramente ampliada por la necesidad, que lo acompañaría siempre, basada en la curiosidad extrema, minuciosa y auténtica por todo cuanto sucedía a su alrededor o en la vida de los demás, y que debió de convertirlo en un ser confiado en un mundo más bien hosco y rudo. (Pero puede también que esta virtud del abuelo, de la que he oído hablar tantas veces, no fuera más que simple inocencia, la misma que he podido apreciar en algunos de sus descendientes [...]). (EXT, 25)

Resulta significativo que se le atribuya una virtud a su abuelo basándose en la advertencia de esa misma virtud en sus descendientes. Existe, no obstante, una tendencia a ser prudente, casi pudoroso, dependiendo de los asuntos tratados, y a usar para ello fórmulas muy poco comprometedoras como «cabe suponer» o «hasta donde yo sé»:

(...) y aunque el noviazgo no comenzó en estos días de junio, cabe suponer que sí la chispa del amor, porque hasta donde yo sé, desde entonces, todo fueron cartas y palabras enamoradas. Como tampoco he conocido a mi abuela, pues murió a los poco años de nacer yo, el relato de aquellos amoríos no me ha llegado, aunque la fortuna quiso al menos que mi madre lograra conservar tres de aquellas cartas llenas de áridos perfumes del desierto. (EXT, 28)

Las cartas que se conservan son un documento al que se remite mucha de la información ofrecida. Son los documentos veraces, en principio, salvo que el propio autor los ponga en duda y sea consciente de que también son textos escritos por alguien que puede estar «exagerando»:

Tampoco por el abuelo, pero sí por Saint-Exupéry, por las cartas que éste envió a su hermano y a su madre, averiguamos hasta qué punto, salvo que al escritor se le hubiera ido la mano exagerando, Cabo Juby era una plaza peligrosa. (...) Por estas cartas ajenas sabemos también que, entre los peones contratados, hubo algunos esclavos negros, propiedad de los bereberes, (...). (EXT, 41)

Para un escritor de ficción o de autoficción sería muy tentador construir una historia en torno al hecho de que el famoso Saint-Exupéry y su abuelo compartieran lugar de residencia. Sin embargo, para un autor de autonovelas familiares, esa construcción solo puede hacerse a través de sugerencias y suposiciones que pasan siempre el filtro del propio deseo de narrar del autor y, por lo tanto, de su propia individualidad.

Y bien, uno quisiera entonces, como no podría ser de otra manera, que nuestro extraño hubiera compartido con aquel aventurero mucho de lo que éste cuenta en

sus cartas y en las páginas de su novela, o que al menos hubiera guardado en su memoria un puñado de anécdotas para su hija y para sus nietos, para cuando Antoine de Saint-Exupéry llegara a ser célebre y sus desiertos, sus aviones y su principito poblaran la imaginación de los lectores. O que también hubiera podido escribir, muchos años después, desde la distancia que todo lo convierte en un conjunto de amables sensaciones de juventud, aquellos recuerdos de los días de Cabo Juby, como sí pudieron hacer otros (...). (EXT, 42-43)

Un suceso cierto puede tener una explicación lógica, sin embargo, difícilmente constatable a estas alturas. Valero deja constancia de esa duda, de ese deseo de contar la historia «correctamente», es decir, apuntalando las verdades y manifestando los silencios: «(...) desde donde pocas semanas después (...) viajaría de nuevo (...) hasta su isla, tal vez con la intención de morir en paz, porque todo cuanto ocurrió desde su regreso no invita a pensar otra cosa» (EXT, 45).

Otro momento en donde metanarrativa y pretensión de veracidad convergen es cuando el autor decide exponer por qué ha decidido que el orden del relato sea el que es. Por una parte, esta confluencia desactiva los mecanismos narrativos de la ficción y hace interaccionar al lector con el texto y, por otra, el autor, como es el caso, pretende seguir una secuencia de hechos real, sin influencia de otras informaciones posteriores que podrían desdibujar la factualidad de lo que se vivió y se percibió de manera espontánea:

Ahora bien, para conocer en profundidad de aquel desinterés absoluto de mi padre por su hermano y el verdadero significado de su silencio habrá que decir algunas palabras también sobre las circunstancias de la separación. Las diremos después, estas palabras, porque ahora lo que me viene a la cabeza son las imágenes del reencuentro. (EXT, 50)

A veces esa falta de información no logra restaurarse, así que la conjetura se plantea *a posteriori*, es decir, la única manera de poder completar la escena vivida es añadiendo la parte imaginada por el narrador años después:

Mi padre estuvo callado durante la cena, escuchaba a su hermano y nos miraba a nosotros, ahora pienso que en realidad no sabía qué hacer ni qué decir, y que la situación, si no lo sobrepasaba completamente, al menos le resultaba difícil de comprender y de aceptar como real (...). (EXT, 53)

Y aunque el narrador puede darnos las claves sobre de dónde va sacando la información que nos relata, a veces lo único que le es permitido expresar es la falta de conocimiento, que ya hemos dicho, sigue suponiendo una pretensión de veracidad —«Mi padre no recordaba dónde conoció tío Alberto a Monique» (EXT, 74)—, lo que puede llegar a reiterarse varias veces, a

fin de dejar claro al menos el deseo de haber explorado más y de haber podido ofrecer más señas: «Quisiéramos, pues, haber conocido más de Monique, pero más allá de que había sido una mujer maravillosa (...) nada más hemos llegado a saber» (EXT, 76).

Ya desde el comienzo del libro, llama la atención la importancia que le concede Valero al haber o no haber conocido a sus personajes siendo niño. Quizá provenga de la necesidad de construir un relato que no solamente sea subordinado de otros relatos, sino una (re)construcción a modo de puzle, uniendo las piezas que él coleccionó y las que otros le fueron regalando.

No lo recuerdo, pero sé que él me conoció y me habló y hasta jugó conmigo alguna vez, es decir, que yo era un niño de dos o tres años en la época en que llegó hasta nosotros, cuando por fin decidió volver y tomar posesión de esta casa, que era suya por herencia, aunque en ella continuó viviendo también mi abuela Nieves, su hermana, como había venido haciendo desde al menos treinta años atrás (...). (EXT, 90)

La primera carta que el tío abuelo Cervera escribió después de abandonar Ibiza desapareció. Igual que en el fragmento anterior, donde el autor «no recuerda», en este caso es la madre la que sí lo hace: es la que recuerda aquella carta y es el hijo, no obstante, el que no la puede recuperar porque ya no existe físicamente. De nuevo se sugiere cómo se pudo extraviar («debe de ser», «si es que no»), sin llegar a afirmarse con rotundidad:

Mi madre recuerda haberla visto, pues mi abuela la conservó junto con algunas de aquellas postales que después recibiría desde muy distintos lugares del mundo, y si no me ha llegado también a mí debe de ser porque mi tío abuelo la recuperó a su regreso y se la llevó con él a México, si es que no la destruyó antes de marcharse definitivamente. (EXT, 99)

Destaca también la forma de expresar la verdad y la duda con interrupciones abruptas de locuciones e interjecciones, como al principio del siguiente párrafo, donde al justificar el comportamiento del bisabuelo el autor se ve en la obligación de poner algunas garantías (aunque sea la propia duda):

A decir verdad, no puede decirse, sin embargo, hasta donde yo he podido saber, claro, que el padre fuera con el hijo una especie de monstruo o tirano; era, sí, un hombre recto, de pocas pero muy firmes ideas, entre las cuales, por supuesto, no se encontraba la de tener un hijo que no fuera otra cosa que lo que habían sido él mismo, sus hermanos o sus vecinos. (EXT, 100)

La figura del bisabuelo sigue siendo problemática, porque Valero parece querer defenderle a toda costa. Parece quitarle importancia al hecho de que su tío abuelo fuera en realidad artista

(lo que se usa también como eufemismo para no hablar de su sexualidad) y justifica de nuevo el comportamiento del bisabuelo con un «muchos hijos abandonaban por aquellos años la isla». No obstante, sí es cierto que Valero es suficientemente valiente para hacerse las preguntas, aunque no quiera escuchar las respuestas:

Y ahora podríamos preguntarnos por qué el padre, es decir, mi bisabuelo, del que en realidad no sé casi nada, ni siquiera he llegado a ver nunca una fotografía suya, no se subió a aquel mismo barco en el que había llegado la carta para ir a buscar al hijo y traerlo de nuevo con él, pero creo que, en primer lugar, no era lo que nadie, a excepción tal vez de su mujer, la madre, esperaba que hiciera. Aunque también es posible, por otra parte, que ni siquiera sintiera la necesidad de hacerlo. Si bien no para ser bailarines ni cantantes, muchos hijos abandonaban por aquellos años la isla en busca de un futuro mejor o diferente, y nadie volvía a verlos nunca más. (EXT, 100-101)

En otra ocasión, una anécdota poco verosímil es contada por Valero, de boca de su padre, que a la vez la escuchó del propio protagonista del relato. Esta suerte de pensamiento mágico ayuda a ensamblar el hilo de acontecimientos, aunque siempre con la duda de si realmente esas fueron las razones:

Aquí necesito recordar lo que me contó mi padre, con su habitual sentido del humor, a propósito de aquella actuación trágica en la India, y que, por supuesto, se lo había oído contar al mismo Carlos Cervera durante una larga sobremesa de domingo: que el guitarrista cayó muerto en el mismo instante en que Primavera cantaba aquella estrofa de *El relicario* que dice: «Al dar un lance, cayó en la arena, se sintió herido, miró hacia mí...». (...) Por razones que no he podido averiguar, la pareja artística se separó inmediatamente después de su largo periplo europeo (...). (EXT, 117)

De un modo similar a cómo se expresa la posible relación entre su abuelo y Saint-Exupéry, en el relato del artista Cervera se sugiere una relación entre este y Federico García Lorca. Esta es otra ocasión perdida para, aunque no sea afianzar, sí sugerir la posible importancia de la homosexualidad de Cervera en la correlación de los acontecimientos expuestos. Cabe señalar que, por nuestra parte, insistimos en este asunto porque es el propio Valero el que sugiere una relación sentimental de Cervera con un hombre y por el hecho cierto de que aquel tuviera que exiliarse nada más estallar la guerra civil.

Aquel espectáculo flamenco, sin duda, debió de cautivar a nuestro artista, pero no menos el entorno del mismo, (...) como el mismísimo Federico García Lorca, que era el autor de algunas de las canciones de la obra, a quien nuestro extraño decía haber conocido y a quien por lo visto admiraba de un modo excepcional, pues del poeta de Granada llevaba consigo, en su cartera, siempre según mis padres, que la vieron, una fotografía dedicada, y sabía también, de memoria, completo, el *Llanto*

*por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, que recitaba con emoción desbordante (y ademanes un poco ridículos, en opinión de mi padre). Pero cómo consiguió entrar en aquella compañía célebre no lo sabemos bien, ni siquiera exactamente cuándo, sólo tenemos noticia de que, cuando La Argentinita, tras la trágica muerte en 1934 de su amante, en la plaza de toros de Manzanares, decidió irse de España y llevar su espectáculo a América, Carlos Cervera, Aurelio, iba con ella como un bailarín más del grupo. (EXT, 119-120)*

Cuando cuenta las andanzas de La Argentinita en el extranjero, de nuevo Valero confiesa de dónde ha sacado ciertas informaciones: «(...) tal como puede comprobarse leyendo las crónicas de los periódicos, tanto españoles como neoyorquinos» (EXT, 121). Algunas de las pocas fotografías que llegaron a la familia de aquella época eran del artista Cervera junto a otro hombre, circunstancia que le sirve a Valero para conjeturar sobre su vida: «De su vida en México con el anticuario apenas he llegado a saber nada, pero precisamente por este motivo siempre he querido imaginar una vida sosegada, tal vez hasta hogareña y feliz, sin sobresaltos» (EXT, 123). De nuevo, se pierde una parte de información al no aventurarse a conjeturar que si Carlos Cervera mantenía en México una relación homosexual que duró varios años sería complicado explicarle a la familia los detalles de esta por carta o postal, durante el franquismo.

Una de las virtudes de las autonovelas familiares es su capacidad autorreflexiva y de combinación memorística. La pretensión de veracidad es necesaria en todo caso porque el autor no se ve con la capacidad de asegurar recuerdos que no son suyos, como ocurre en la siguiente cita: «Sé que asistí a su despedida, en el puerto, pero lo que conservo son solamente recuerdos heredados, imágenes que no son mías, aunque a veces tenga la impresión de que sí pertenecen a mi memoria» (EXT, 125). Y, sin embargo, como vemos aquí, el deseo de dejarlos por escrito, de elaborarlos como un material sensible, acaba dominando la memoria reflexiva de quien escribe.

Esto también ocurre cuando se presenta un nuevo personaje (en este caso, el último, el comandante Chico). En primer lugar, Valero se apoya en fotografías:

*Respecto a su propia figura, tengo que conformarme con la que conozco por las tres fotografías que me han llegado y conservo: era un hombre de estatura media – aunque hoy sería bajo–, complexión no muy fuerte, de cabello negro y muy fino pero poco abundante, y su nariz era grande. (EXT, 130)*

Después, para hablar de su personalidad, se encuentra con más problemas, ya que desea «hacer justicia» a todas las imágenes de él que los demás le han dibujado y, por supuesto, que



esa imagen alcance a definir la figura real.

De aquel hombre qué podría decir yo ahora, qué perfil podría dibujar que les hiciera justicia a todos, a él en primer lugar, pero también a quienes en él se apoyaban, hoy ya muertos, enterrados aquí y allá, olvidados completamente o a punto de empezar a serlo. (EXT, 132)

Si después de conjeturar apenas queda nada fiable que decir, al menos, a través de la metanarración y de este compromiso con la verdad, Valero consigue podar toda la información hasta dejar el mínimo esqueleto: que el comandante Chico ha influido en su familia con su ausencia y ha sido una figura importante para su padre. Al dejar este esbozo, deja visible también la razón por la que quiere ahondar en él, esto es, conservar algo de lo que su padre le dejó de su tío, para encontrarse a él mismo, también, en esa historia.

Nunca sabremos cómo eran en verdad, nadie lo ha sabido nunca, ningún libro ha conseguido explicarlo. Así que para mí, el comandante Chico ha sido y continúa siendo, sobre todo, el tío de mi padre y uno de los extraños que han habitado, con su vida y su poderosa ausencia, la casa familiar. (EXT, 135-136)

No desiste el autor en encontrar evidencias a las que agarrarse, a veces a través de su padre («¿Continuaba practicando yoga? Mi padre no supo contestarme, no lo sabía» [EXT, 139]) y otras veces a través de fuentes indeterminadas: «A propósito de las inquietudes intelectuales de Ramón Chico solamente me han llegado breves y fragmentarias noticias, como la de sus estudios de filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, que no pudo terminar (...)» (EXT, 142).

## 5. La autonovela como espejo

Ser interlocutor de una historia familiar dolorosa no deja indemne. Ser interlocutor de la historia familiar es formar parte de ella y ser uno de sus personajes. Las autonovelas familiares tienen la capacidad de desvelar (o dejar desnuda o recomponer) la identidad de quienes las escriben, ya que los motivos que los llevan a narrar se quedan expuestos y los hechos que les conforman son (re)construidos. Muy al principio del libro, así lo expone Valero:

Mi pertenencia a aquel lugar, sin embargo, era sólo un episodio pequeño de una historia familiar construida más con ausencias que con presencias, tejida con hilos largos pero descoloridos, seductora por lo que ocultaba más que por lo que mostraba. Y allí mismo, en aquel momento y en aquella remota finca a la que por fin había conseguido acceder, el más extraño de toda aquella historia era yo. (EXT, 21)

Si la historia familiar está descompuesta, si los hilos de los que se puede tirar están descoloridos o apenas son visibles, la sensación de escisión del sujeto que escribe queda patente en la narración. Si el sujeto que reconstruye guarda una relación especular con el relato, el escritor que reconstruye su historia familiar refleja además una herencia simbólica.

(...) porque qué es, en definitiva, un abuelo, y más un abuelo que no hemos conocido, sino un ser en el que podemos confiar plenamente y del que esperamos siempre el mejor de los relatos. ¿Lo hizo? Aquí, en estas páginas, por supuesto, podríamos hacerlo volar hasta Dakar o Agadir, llevarlo hasta aquel cielo ardiente para que pudiera contemplar toda la belleza desolada del desierto en su máxima extensión, toda la fuerza solemne del Atlántico, pero lo único que sabemos cierto de él es que, por aquellos días de marzo, cuando la esperada escuadrilla del capitán Hidalgo de Cisneros se había instalado en el fortín, ya se encontraba gravemente enfermo. (EXT, 43-44)

Como dice Valero, en este fragmento donde también hay metaliteratura y pretensión de veracidad, «podríamos hacer» al personaje volar o desaparecer, pero solo podemos limitarnos a decir tanto lo que sabemos como lo que no. El silencio es igual de importante, se hace visible porque lo cubre todo y llega a ahogar a los protagonistas. En el siguiente fragmento, el final del primer relato, se descubre cómo han sido conocidos los hechos (a través de las hermanas de su abuelo) y qué es lo que se desconoce: por qué se murió, por qué él se parece a su abuelo... Y, sobre todo, Valero nos descubre, en la última línea, por qué ha querido hablar de su abuelo, por qué le interesa, qué le reclama su historia: es evidente que el silencio que se filtra tiene muchas de las respuestas.

Pero tampoco de aquellos días tristes en la casa de Morna me han llegado más noticias, y no porque yo no quisiera saber más o no hiciera las preguntas, sino porque las hermanas que estuvieron presentes y a quienes llegué a tratar durante mi infancia y adolescencia, cuando llegaba a este punto de relato, dejaban de hablar, de pronto todo eran suspiros y lamentos ahogados, pañuelos que salían misteriosamente de bolsillos invisibles, hasta que, al cabo de unos minutos, después de aquel silencio oscuro, esbozando de nuevo una sonrisa, me decían, una vez más, que cuánto me parecía yo a mi abuelo, aunque no consiguiera nunca tampoco que me explicaran exactamente en qué. (EXT, 46)

Por un parte, encontramos un efecto de espejo producido por la narración, pero también hay otras posesiones heredadas, que tienen que ver, no solo el silencio, sino con objetos tangibles: «Siempre había jugado al ajedrez, desde que su padre le enseñara a mover las piezas en aquel pequeño tablero plegable que ahora me pertenece (...)» (EXT, 69).

La reverberación que se produce en los acontecimientos que alberga una familia, como puede ser la transmisión del trauma, y que provoca que un ser determinado, con aspiraciones

literarias, acabe decidiendo liberarse de ello poniéndole palabras, no solamente es generacional, a veces el propio autor, como en el caso de Valero con su tío Alberto, la necesidad de escribir sobre sus ausencias viene también antecedita por el trauma directo de verlo morir: «Durante aquel interminable trayecto de regreso a la playa conocí hasta qué punto el miedo, el dolor y la esperanza pueden confundirse en un único sentimiento hiriente, inconcebible hasta que no se manifiesta con su verdad profunda (EXT, 85-86)».

Hay una verdad profunda que se quiere rescatar del naufragio. Y a veces lo que se quiere rescatar es la posibilidad de conservación, como en el caso de aquel familiar a quien solo recuerda una persona, porque es la única que está todavía viva:

Un artista del espectáculo, sí, de quien seguramente sólo yo me acuerdo, y no porque llegara a conocerlo bien o porque pueda decir que me gusten los bailes (...), sino porque, desde hace unos pocos años, vivo en una casa que fue suya, en una de cuyas habitaciones, la más alta, que había sido también su preferida, pues desde ella puede verse el puerto con sus barcos en reposo, me encuentro ahora escribiendo estas pocas páginas. (EXT, 89)

La metaliteratura nos remite no solo a la posesión física de la casa y de la habitación, sino a una correspondencia entre la habitación preferida del protagonista y del autor. Desde ese lugar, que es una ventana, se imagina Valero a un Carlos Cervera recorriendo los mismos lugares familiares y añorando que el mundo del que había partido «hubiera cambiado y mejorado mucho», quién sabe si en tolerancia o si en libertad.

Desde la habitación donde escribo, ya se ha dicho también, veo el puerto. Y a veces, mientras observo los barcos que llegan o se van, me da por pensar en el extraño, en los dos años que vivió aquí sobre todo, con mi abuela, es decir, su hermana, cuando me conoció y yo lo conocí a él, aunque no puedo acordarme, ya que, como se ha dicho también, no era más que un niño de dos o tres años, en su frustrado intento por recuperar, en lo que él pensaba que iban a ser sus últimos días, aquel mismo mundo que había abandonado tantos años atrás, desde luego con la esperanza de que hubiera cambiado y mejorado mucho. (EXT, 105-106)

Al contrario que en el caso del abuelo, el tío Carlos Cervera era vergonzoso para la familia, por que lo que en lugar de alentar a Valero a que se pareciera a él, ocurría todo lo contrario.

En mi familia, he de decir, se habló siempre de este extraño nuestro con una admiración que desembocaba irremediamente en ironía, cuando no en sorna, aunque a veces ocurría al revés, así que puede decirse que su recuerdo despertaba en todos, incluso en quienes no llegamos a conocerlo bien, una sonrisa teñida de condescendencia, un reconocimiento que no acababa de llenar de orgullo, y no recuerdo que nunca se advirtiera algún parecido mío con él, pero sí que recuerdo, en cambio, cómo en algunas ocasiones se me previno para que no llegara a

parecerme. (EXT, 121)

Resulta llamativo cómo un personaje familiar se convierte en una figura tan importante para la novela familiar psicoanalítica, es decir, cómo, a pesar de no conocer Valero a su tío abuelo, sigue su estela porque era una «llama sagrada». En este fragmento de gran contenido poético nos muestra en realidad las dificultades para hallar respuestas de manera secundaria o supeditada: buscar en los recuerdos de su padre, los recuerdos de su tío abuelo. Y exponer las razones personales para aproximarse a «aquel cuerpo»: aunque el tío abuelo se esconda en túneles oscuros, se trata de un elemento luminoso para él, puede conseguir acercarse al padre muerto a través del personaje épico de su tío abuelo.

Trato entonces de pensar en aquel Ramón Chico, la persona a la que mi padre más admiró siempre y echó de menos (...). Trato de oír su silencio, de penetrar en la cálida atmósfera de su soledad. No lo consigo, claro, porque todo está demasiado lejos y porque para llegar a aquel lugar y a aquel momento, para poder aproximarme a aquel cuerpo, a aquella mente, he de penetrar primero en los recuerdos de mi padre: túneles oscuros una vez más por donde los fantasmas reaparecen esquivos. Pero no falta, en estos mismos túneles, viejas palabras que vuelven también —a veces casi en forma de sentencias o de oráculos—, instantes inconexos pero luminosos de una vida que pudo ser distante pero nunca ajena, la memoria de un hombre a quien nunca vi, con el que nunca hablé, la sombra en definitiva de un recuerdo, pero una sombra que, aunque apenas visible, siempre conocí encendida, como una llama sagrada familiar. (EXT, 130-131)

El extraño más extraño de la familia lo es porque encierra cierto tipo de tabú: al acabar la guerra, siguió siendo admirado por la familia, sin embargo, esta se mantuvo al margen de las ideas republicanas, fue «conformista» con el régimen. Valero se atribuye también esta carencia al decir que él (junto al resto de la familia) no conserva nada de lo que era importante para el tío abuelo.

En realidad, nada de lo que para el comandante Chico fue importante en su vida nos ha importado a nosotros, aunque nunca dejó de ser admirado por todo cuanto hizo y dijo. Se hablaba de él como de una especie única en su género, cada vez más única, a decir verdad: como el más extraño de una familia que, desde que acabó la guerra, procuró evitar siempre toda extrañeza y a la que el franquismo logró convertir en una más de entre muchas, conformista y hasta próspera. (EXT, 136-137)

¿Qué le dice a Valero a nivel político la figura del comandante Chico? ¿Qué refleja en él esa prosperidad que consiguió la familia con el franquismo? ¿La consiguió por haber heredado algunas de las virtudes del comandante o la consiguió precisamente por admirarlo en la intimidad pero llenarlo de silencios para no ser reprobados o sancionados? La atribución de

mantener su figura con vida la tiene solamente Vicente Valero, porque es el único vivo, pero no lo olvidemos, también porque es escritor.

No hice todas las preguntas que debiera haber hecho y ahora ya no queda nadie a quien preguntar, todos han muerto, a Ramón Chico ya solamente lo recuerdo yo, que ni siquiera llegué a conocerlo, nadie más, y de él no perduran más que un puñado de viejas cartas, algunas de ellas ilegibles, y tres fotografías estropeadas en las que aparece siempre, muy serio, solo o con alguna de sus hermanas solteras. (EXT, 139)

Ahora bien, contrasta la personalidad férrea del tío abuelo (cualidad apreciada en la familia) con la falta de ella mostrada por sus miembros al terminar la guerra. Es como si lo que ellos admiraran fuera justamente esa épica, no el resultado de los actos. Aunque la historia nacional siempre influya en las historias familiares, en las tramas, en el devenir de sus personajes, etcétera, en el caso de España, la guerra y la posterior dictadura han dejado al descubierto injusticias poéticas: cómo es posible que una familia que se acomodó sin problemas a una dictadura fascista tuviera como santo familiar a un comandante republicano que tuvo que morir exiliado.

Leal republicano y, como le gustaba decir a mi padre, hombre culto que amaba la verdad, su actitud ante la rebelión militar no pudo haber sido más decidida y sincera desde el primer día, y su trayectoria durante los tres años de la guerra, con la confianza depositada en él por parte de sus superiores, confirma la rigurosa fidelidad a unos ideales que tenían sus raíces en la tradición familiar, nada menos que en la Primera República, a la que su padre había servido. (EXT, 156)

Que la familia fuera de tradición republicana tiene bastante sentido a la luz del siguiente fragmento. La capacidad de renunciar a esas ideas democráticas y vivir prósperamente en el franquismo es la consecuencia directa de lo que Valero parece no entender siendo adolescente: la desconfianza entre los contendientes de «un mismo bando» (en sus palabras), es decir, la mezcla explosiva de defensa de las propias ideas y, al mismo tiempo, de deseo de sobrevivir viendo cómo se desarrollaba la guerra.

No sé por qué recuerdo más estas anécdotas que otras: tal vez porque cuando me las contaron, siendo yo todavía adolescente, no conseguía entender bien los motivos de tanta desconfianza, que incluso perteneciendo a un mismo bando sospecharan los unos de los otros hasta tal punto. (EXT, 157)

Si de adolescente no alcanza a comprenderlo todo, debe rehacer esa historia, o sus fragmentos, de adulto; no solamente por él, como se ha intentado analizar en este epígrafe, sino por los «otros» que también son él: su abuela y su padre.

Más que pensar en Ramón Chico, a quien no conocí y de quien tal vez queden algunos pocos huesos en esta tumba, pienso en aquellos que sí lo conocieron bien, lo amaron y admiraron, en mi abuela y en mi padre, a quienes hoy me hubiera gustado poder decirles que he estado aquí. En su nombre, también me hubiera gustado derramar algunas lágrimas, pero la sorpresa por el hallazgo me provoca más inquietud que emoción, y lo cierto es que no sé muy bien qué hacer ni qué pensar. (EXT, 163)

Cuando el hallazgo se produce, por inesperado o por deseado, Valero no sabe qué hacer, se encuentra con una verdad intuita hasta ahora pero no legitimada. Ante la factualidad del lugar donde se encuentra y la solidez de un objeto como una tumba, la conciencia pierde un poco la capacidad de seguir narrando, porque se ha conseguido revertir una ausencia. De hecho, la tumba como símbolo es muy adecuada para esta situación que se narra: por una parte, es un lugar físico, presente, real, y por otro lado, es un lugar donde se albergan «algunos pocos huesos», es decir, es un lugar que se deshace, que como piedra es símbolo y como hueso es historia. Cuando, como vemos en el siguiente fragmento que corresponde al final del relato y del libro, Valero debe enfrentarse al hecho de que o paga la renovación de los derechos de propiedad o a su tío abuelo lo trasladan a una fosa municipal, se produce el traspaso: la herencia de esa historia de dolor y de exilio que la familia trataba de envolver en silencio para no tener que juzgarse a sí misma. Ocurre lo que en otras ocasiones hemos llamado «matar al padre», ya que Valero asume esa historia como parte de su tiempo y de su mundo, es decir, incluyendo su identidad dentro de esa culpabilidad velada, actualizando la figura del comandante Chico en un presente que se escribe ahora y en un trozo de tierra en Francia que, a pesar de ser muy pequeño, asume sin excusas toda la carga familiar, el haber dado la espalda a la República, o dicho de otra manera, el haber fallado al propio tío abuelo.

Con el aviso de color azul y plastificado en la mano, que he recogido en la tumba del comandante Chico, no sin antes haber tomado algunas fotografías, me presento en el Ayuntamiento de Lisle-sur-Tarn a las once de la mañana (...). Me pregunta cuál es mi relación familiar con el difunto y, cuando le doy la respuesta, se da la vuelta y empieza a buscar en un armario metálico (...). Pero la concesión ha caducado hace seis meses, al cumplirse los cuarenta años del enterramiento, y es necesaria la renovación, por otros cuarenta años, y por tanto el pago de la misma, para que la tumba no sea eliminada y los restos que pueda haber en ella no hayan de ser trasladados para siempre a una fosa común (...). Durante unos instantes, después de haber rellenado el formulario oficial para la renovación, me viene a la cabeza aquel día en que descubrí la existencia de Ramón Chico, que había sido también el día de su muerte. Nada había sabido de él hasta entonces y no mucho más conseguí saber después, por más que su nombre y algunos episodios de su vida surgieran a menudo en las conversaciones familiares, siempre con una especie de respeto sagrado, de una veneración que, sin embargo, solía conducir solamente al silencio, y con una pena tan sincera como instalada en una

profunda lejanía, como si la vida de aquel extraño, en definitiva, hubiera transcurrido en otro tiempo y en otro mundo, un tiempo y un mundo en nada parecidos a los que nosotros vivíamos por entonces, felices y optimistas. La tumba del comandante Ramón Chico, con los restos suyos que pueda haber en ella todavía, es ahora mía, como dejan claro los papeles sellados que llevo del Ayuntamiento de Lisle-sur-Tarn, al menos durante los próximos cuarenta años, de manera que he pasado a poseer un trozo de tierra en el suroeste de Francia, un trozo bien pequeño, desde luego, pero sin duda de nuestro tiempo y todavía también, hasta donde yo sé, de nuestro mundo. (EXT, 169-171)

## 6. El secreto (político+personal) como tema

El secreto familiar, como hemos visto al final del epígrafe anterior, es un motivo que se aduce a la hora de explicar por qué contar la historia propia. Esa intersección entre lo estrictamente político, es decir, lo que afecta a la *polis*, a la vida pública, y lo personal, que es en cualquier caso también político, resulta en muchas autonovelas familiares parte de la misma historia. Lo uno no se entiende sin lo otro, o bien porque el secreto personal se desvela durante o después de los acontecimientos históricos traumáticos o bien porque estos acontecimientos entierran los secretos, que ya nunca se revisitan hasta que alguien (el escritor) no indaga en ellos.

En el siguiente fragmento, perteneciente al primero de los relatos —«Breve historia del teniente Marí Juan»— se expone, de manera sugerida, el tabú familiar que persigue al personaje del abuelo: el hecho de marcharse muy joven de su casa provoca un desarraigo del que no se debe hablar.

Seguramente empezaría a amar a su familia como un hijo adoptado, con la ambigüedad propia y sobrevenida de quienes saben que pertenecen a aquel lugar, sin duda, pero también, de manera distinta, a otro. Y de este otro lugar se debe hablar poco para no herir. (EXT, 16-17)

En el segundo capítulo de este relato, Valero comparte viaje con su amigo Idir, al que no le cuenta del todo las motivaciones que le llevan a buscar el lugar en el que ha vivido su abuelo. Puede interpretarse como secreto no desvelado, pero también como parte del proceso de escritura, del acto ilocutivo que supone ir entiendo a medida que se va viviendo/escribiendo.

Para Idir aquél era también un viaje extraño que seguramente no hubiera hecho nunca de no haber sido por lo que él creía que era, en un sentido muy amplio, desde luego el deber de la amistad, aunque curiosidad sincera no le faltaba tampoco, como pude comprobar desde que salimos de El Aaiún, con sus preguntas insistentes y nunca satisfechas a propósito de mi abuelo, de su estancia en aquel lugar tan solitario y, en definitiva, de mis intenciones en general con



aquel viaje y aquella extraña historia. (EXT, 34)

El secreto a veces no supone un acto voluntario, sino justamente lo contrario: que el padre no le hubiera contado al hijo de la existencia de su tío responde a una falta de voluntad por conocer qué le pasó, quizá se murió, quizá emigró después de la guerra... No es posible saberlo, así que no hay ninguna razón para indagar.

(...) y si mi padre, hasta entonces, no me había hablado de aquel hermano suyo, (...) no había sido, estoy seguro, porque existiera alguna turbia razón para ocultarlo, ni siquiera algún enfado juvenil que hubiera devenido irreversible, sino simplemente porque la vida de mi padre, que por entonces había alcanzado la redonda cifra de los cincuenta años, había transcurrido sin él y sin noticias suyas de ninguna clase desde su ya lejana infancia, de manera que no sólo poseía débiles recuerdos de aquel extraño, sino también la sospecha de que podría haber muerto ya, tal vez incluso en su juventud, durante la guerra civil, aunque en ocasiones, más bien escasas, pensara que se encontraba vivo, sí, pero en algún lugar imposible de determinar, tal vez incluso lejos de España... (EXT, 49-50)

Cuando los hermanos se reencuentran, sí que existe un momento de reconstrucción del relato, de poner al día las informaciones a medias y los secretos, pero en esos diálogos no participa el narrador, quien solo deja constancia de que se produjeron: «Las preguntas y las respuestas llegaron en los días siguientes, pero en diálogos en los que sólo participaron los protagonistas» (EXT, 54-55). Valero baraja entonces la posibilidad de armar el relato a través de otros protagonistas, como por ejemplo su abuela, pero esta también mantenía sus secretos familiares a buen recaudo.

Tampoco mi padre nos habló nunca mucho, ni antes ni después de la aparición de su hermano, del divorcio de sus padres, del que siempre dijo conocer muy pocos detalles y todos ellos, además, provenientes de una única versión, la que recibiera de su madre, es decir, mi abuela, Asunción, a quien recuerdo bien, aunque con las sombras propias de la distancia inabordable: aquella anciana delgadísima y elegante cuyos perfumes parecían contener esencias de otro siglo, ya extintas para siempre; como sus numerosos y brillantes vestidos estampados, hilos de una seda descatalogada. Aunque era bastante habladora, lo cierto es que siempre se mostraba, lamentablemente para las intenciones de este relato nuestro, distante y poco comunicativa cuando se trataba de abordar viejos asuntos de familia. (EXT, 56)

Después de este fragmento, el autor reconstruye la historia de la separación de sus abuelos y la muerte de él, a través de las informaciones que le llegaron y que fue ensamblando. Aunque él se entere tarde de la vida que llevó su tío, de su marcha, de la falta de relación con su familia, etcétera, deja espacio para construir y ordenar la historia de manera que resulte atractiva para el lector.



Cómo había llegado nuestro tío Alberto a Argentina y por qué motivos decidió quedarse a vivir allí lo supe algunos años más tarde y fue mi padre, que se enteró de todo ello durante sus conversaciones con él en aquellos días del reencuentro, quien por fin me lo contó una mañana de domingo, mientras recordábamos aquella singular visita que, finalmente, también resultaría tan desgraciada. (EXT, 68)

El autor reconstruye la historia de Alberto a través del relato de su padre en los años posteriores a su visita, como ya hemos visto antes, y en el segundo capítulo del relato deja para el final la trágica muerte de su tío. Llama la atención que el hijo entreviste al padre, que este le cuente, como en el caso del siguiente fragmento, de quién se enamoró su tío, con quién compartió vida, pero sea la interpretación de cómo lo cuenta lo que nos diga más de la historia: el padre idealiza al hermano, pero lo trata de disimular porque hay algo impronunciable en todo lo sucedido.

Solamente siete meses después de aquel encuentro, ya estaban viviendo juntos en Burdeos, lo que sólo el verdadero amor podía explicar, como le gustaba pensar a mi padre, que con los años acabó por idealizar a su desaparecido, aunque tratara de disimularlo hablando siempre de él con el máximo desapego, como el que no cree en fantasmas aunque haya conseguido ver a uno. (EXT, 74-75)

La figura del tío Alberto estaba llena de misterio, no solo de secreto familiar (por qué se separaron los abuelos, por qué se fue de España, por qué perdieron el contacto...), sino también de excentricidades propias: daba informaciones nuevas que eran recibidas con extrañeza por la familia del narrador: «De este modo transcurrieron las dos primeras semanas de su estancia entre nosotros, durante las cuales consiguió, según decía, mejorar su salud con los baños de mar y de sol, aunque no teníamos noticia de que hubiera estado enfermo» (EXT, 81).

Cuando la historia no se acaba de reconstruir, ni siquiera para un interlocutor distinto al que nos lo cuenta, el personaje se muere, y todas las puertas que se iban abriendo con historias todavía incompletas se cierran de golpe. De ahí que este «extraño» sea perpetuo, porque lo fue siempre, reapareció destapando informaciones desconocidas y en esa misma reaparición murió. Su legado consistió en dejar de sí mismo muchas preguntas con la esperanza de responderlas:

De aquellos instantes ya sólo recuerdo a mi padre preguntando absurdamente qué había ocurrido, a mi madre sentada al lado del cadáver, como si hubiera empezado a velarlo, y a mi hermana, sola, alejada del tumulto, vomitando en la arena. Y así fue cómo aquel extraño se hizo más extraño todavía. (EXT, 86)

En el caso del artista Cervera el mito familiar era casi un mito insular: la historia de un lugar pequeño cuya historia progresa en círculos, cuyos personajes son atraídos por fuerzas idénticas de las que no pueden escapar: «En una isla como ésta, decía, un verdadero artista, un hombre o una mujer con sensibilidad, si no se marchaba a tiempo, era destruido para siempre, abocado al suicidio o a la amargura perpetua, y aseguraba también conocer no pocos casos que lo confirmaban» (EXT, 95).

Como ya hemos defendido, el secreto familiar no consiste tanto en la vergüenza de un hijo artista que emigra a Barcelona, porque, como asegura Valero, el tráfico entre la ciudad condal e Ibiza estaba normalizado para feriantes y viajeros. El secreto familiar, es decir, lo que no debía salir a la luz era, en realidad en este caso, otro asunto por el que probablemente el padre hubiera preferido un hijo muerto.

Yo creo que el padre, un hombre adusto, de pocas palabras, muy religioso y estibador de profesión, hubiera preferido encontrar al hijo ahogado antes que confirmar sus sospechas y las de todos, es decir, antes de verse obligado a asumir que había huido de casa, de la isla, para poder ser artista en Barcelona, ciudad en la que ningún miembro de la familia había puesto sus pies nunca, pero de la que llegaban siempre noticias y viajeros, así como feriantes para las fiestas de los pueblos y compañías de variedades para las veladas artísticas del Teatro Pereyra, (...). (EXT, 96-97)

En un lugar pequeño, lo que para una familia resulta indecente, para el resto es un «tema de conversación». Este párrafo confirma lo analizado anteriormente: el secreto no lo es tal; no resulta indigno que Alberto hubiera «huido de casa», sino su propia persona, que el tío abuelo tenga un aspecto impropio para la época, fruto de haber podido liberarse de las leyes familiares, del ambiente opresivo de la isla.

No llegó a tiempo al funeral ni al entierro, pues no salían barcos diariamente con destinos a las islas y porque, para estas cosas, no había costumbre de esperar a nadie, pero el extraño se presentó tres días después, más extraño que nunca, tras casi ocho años de ausencia, para abrazar a su madre, a su hermana y a su abuela, visitar el cementerio y asistir a las misas vespertinas que quedaban por decir en memoria del difunto. La iglesia se llenó aquellos días para ver al artista reaparecido, cuyo aspecto debió de impresionar vivamente a todos, pues fue tema de conversación durante años. Por lo que mi madre me ha contado, y siempre según la suya, mi abuela, la familia se alegró mucho de verlo de nuevo, pero hubiera preferido sin duda que, durante aquellos días, no hubiera salido de casa con los ojos pintados. Los vecinos le dieron el pésame mirándolo fijamente a los ojos y sólo las mujeres se atrevieron a darle también un abrazo. (EXT, 113-114)

Para emprender la indagación de los secretos familiares es necesario comenzar a armar el

rompecabezas con piezas fragmentadas, con relatos incompletos. El resultado no va a ser una imagen perfecta, terminada, sino la posibilidad expresiva de transmitir los huecos que quedan vacíos, como ocurre con el personaje más importante de los cuatro, el que más tiene que decir de la identidad del autor del libro: «Años después llegaron los relatos nunca lineales de su vida, fragmentos de diferentes épocas, pero sobre todo del único periodo en el que mi padre estuvo muy cerca de él, pudo conocerlo bien y llegar a admirarlo, es decir, en los años treinta del pasado siglo» (EXT, 134).

Si las preguntas no sirven, como en este caso en el que se pregunta por los hábitos del tío abuelo y los de los oficiales españoles de la época, siempre quedan las hipótesis, más o menos fundadas. Nótese en este fragmento el vaivén entre lo que no se decide a averiguar, lo que se sabe, lo que se imagina y lo que ha llegado a sus oídos por boca de otros:

En realidad no lo sé, ni tampoco pretendo averiguarlo, ahora no importa saber si Ramón Chico era o no una excepción en aquel ejército variopinto, inescrutable. Más bien sí, se diría, aunque tampoco puedo imaginarlo completamente solo, pues era hombre sociable, hasta donde yo he podido saber también, extremadamente sociable incluso, amante de compartir ideas y aficiones. (EXT, 135)

El tío abuelo Ramón Chico representa para la familia el fracaso de la Segunda República, incluso la Segunda República en sí, ya que Valero no acaba de averiguar si las opiniones que su padre tenía sobre su tío eran solo sobre él o sobre la situación política en general. Además, él mismo añade sentido a lo que su padre pensaba, ya que interpreta como «ingenuidad» lo que su padre define como bondad. Así, el filtro de Valero acaba siendo también el de interpretar no solo la actitud de su tío abuelo, sino la actitud genérica de cualquier defensor de la Segunda República.

Y también había escrito que, en definitiva, el fracaso de la República había sido el fracaso del amor. A esta última frase le gustaba a mi padre recurrir para demostrar –para demostrarme a mí, pues no recuerdo nadie más conmigo– hasta qué extremos podía llegar la bondad de nuestro tío –sin duda quería decir ingenuidad–, y la demostración iba seguida siempre de una exclamación que todavía medio siglo después de aquellos hechos expresaba con la misma y sincera sorpresa: «¡Y pensar que aquel hombre tuvo a su cargo durante la guerra uno de los mayores polvorines de España y que después desempeñó trabajos importantes en el Ministerio, con Negrín!». Y con ello sigo sin saber aún si se refería únicamente a la extraña y muy particular personalidad de Ramón Chico o también a las posibles causas de por qué, con militares como él, se acabó perdiendo la guerra. (EXT, 150-151)

El paisaje que visita Valero cuando viaja a Francia a buscar el lugar donde vivió su tío abuelo

no es un paisaje placentero ni un sitio compartido por ambos (tío abuelo y sobrino nieto), es un paisaje que conecta directamente con la memoria y el olvido, ya que es sabido que por esas mismas carreteras pasaron los exiliados españoles. Existe olvido porque de ellos no se hablaba, y Valero regresa allí para recordar ya que es el único de su familia que todavía puede hacerlo. Aunque haya metanarración –nos cuenta el viaje en primera persona–, lo que destila su relato es el deseo de dejar constancia de esa historia que no se ha contado, que se deja forzosamente olvidada en las historias colectivas.

Los paisajes del Tarn abarcan extensos territorios (...), atravesados por innumerables carreteras, pequeñas y bien asfaltadas, por las que conducir lentamente y perderse es un placer sencillo, una manera de olvidar y de ser olvidado. Y, sin embargo, se trata de recordar, porque es para no olvidar para lo que he venido hasta aquí, hasta estos paisajes que podríamos llamar también de la memoria y en los que miles de exiliados españoles vivieron y murieron, siempre con la esperanza de poder volver un día a su país, a su ciudad, a su pueblo, volver a ser lo que fueron y tuvieron que dejar de ser para siempre. Para recordar, en definitiva, al comandante Ramón Chico, de quien ya nadie más puede acordarse, que vivió durante treinta años junto al cauce del río Tarn, trabajó (...). (EXT, 152-153)

A pesar de la tentación de interpretar ese pueblo francés como la representación del exilio español y la tumba del tío abuelo como la del secreto político, parece más bien como si ambos fueran un signo del olvido que ejercieron los que continuaron su vida en España y fueron capaces de adaptarse al nuevo régimen.

Así que permanezco ante su tumba en silencio, observándola, que es lo que, me parece, hubieran hecho también mi padre y mi abuela, y es un silencio al que acuden las preguntas que tal vez no tengan ya nunca respuesta. En qué medida una pobre tumba como ésta, descuidada y perdida en un cementerio del interior rural de Francia, representa la vida de un hombre que murió en el exilio a los setenta y nueve años prefiero no pensarlo: dice más bien algo de nosotros y de nuestra manera de olvidar. (EXT, 164)

Valero persigue con su relato comprender por qué los personajes que olvidan, aunque sigan presentes en las preguntas de los secretos políticos. En otras palabras, el secreto, como el olvido, siempre dice más del sujeto que lo sustenta que del sujeto que lo padece.

## **7. Fotografías y documentos**

Como se ha ido sugiriendo, para narrar las historias de los personajes ausentes y suplir la escasez de informaciones, el autor recurre tanto a fotografías como a objetos que él mismo atesora. No hay reproducciones de fotografías como tal, ni en la cubierta ni en el interior. Ya

hemos explicado las razones por las que estas fotos familiares no aparecen, aunque sí lo hacen otras que las simbolizan, que «se hacen pasar por ellas».

Las fotografías no solo sirven para atestiguar o para verificar, sino que justamente son ese espacio fantasmagórico que sirve también para imaginar y elucubrar, como ocurre al imaginarse Valero no sólo los comportamientos de su abuelo, sino también las fotografías que habrían podido ilustrar esa presencia.

Si tuviéramos fotografías de aquellos años, y tuvo que haberlas, pero mi abuela, es decir, la esposa, parece que contrajo en su temprana viudedad una rara y destructora aversión por todo tipo de imágenes, incluso por las propias, veríamos al extraño paseando con sus amigos por la ciudad en verano, privilegiado también en el vestir y en el fumar, con su aspecto orgulloso, en las terrazas marítimas de los pequeños cafetines. (EXT, 17)

Si no lo puede rastrear a partir de fotografías, al menos su existencia se puede confirmar a través de objetos de valor que ahora han pasado a ser suyos.

El padre y la madre dieron entonces, complacidos y orgullosos, sus bendiciones al hijo, y le regalaron una cruz de oro que había pertenecido a no sé cuál de sus antepasados y que yo conservo ahora como reliquia tangible y cierta del extraño. (EXT, 27)

Referirse a lo tangible es una característica compartida por muchas autonovelas familiares, ya que los objetos, sobre todo cuando son sólidos y significativos, son percibidos como algo «cierto» y «tangible» en medio de una multitud de dudas, sospechas e hipótesis. Las fotografías, en cambio, como las cartas o los documentos escritos, pueden estar falseadas. En el siguiente fragmento, Valero expone cómo las fotografías mostraban una y otra vez los mismos paisajes fríos, mientras que las cartas hablaban de noches cálidas. Constatamos la honestidad también en el acto de contrastar la información, a pesar de arriesgarse a abandonar la mejor versión de la trama para hablar de fantasmas.

Cada nueva fotografía que tomaba se parecía a la anterior y a la siguiente: todas captaban el frío solamente, la humedad de los años, las piedras que asomaban para herir y para ser olvidadas. Cabo Juby, Cabo Juby, ¿para qué viniste al mundo con tu hermoso nombre en medio de la nada? Y, sin embargo, las tres únicas cartas del abuelo conservadas en el cajón de la cómoda nos hablan también de noches claras y diáfanas, de quietud misteriosa, de gratos encuentros y conversaciones animosas, de sueños ardientes, casi irreales. (EXT, 36)

Otro tipo de carta, en este caso postales, le sirve a Valero para exponer cómo debía de sentirse el artista Cervera lejos de casa:

Y sí, yo mismo conservo ahora algunas de aquellas postales que le enviaba, en blanco y negro, también coloreadas, desde Buenos Aires o Tokio, Nueva York o Viena, en las que figura siempre, para empezar, un «Nieves querida», y en las que el artista da cuenta, después con letra muy particular, grande, de alguna actuación exitosa (...). Mi abuela no contestaba nunca ni su hermano esperaba que lo hiciera: lo que sí esperaba era que también sus padres leyera la postal, que supieran que su hijo era feliz lejos de ellos y lejos de aquel mundo en el que había crecido y en el que, desde muy temprano, le habían hecho comprender que no había un lugar para un extraño tan extraño como él. (EXT, 91-92)

Es arriesgado conjeturar a partir de unas pocas frases en unas postales, pero tampoco se oculta que es el testimonio más directo y más fiel que se tiene del extraño, ya que es información directa y registrada por escrito. La carta también certifica su muerte y viene acompañada de una foto del difunto. Su vida, igual que las demás vidas que relata Valero, solo son fragmentos pequeños transmitidos desde el otro lado del charco dentro de un trozo de papel con una imagen y un pequeño texto.

Dos años después de aquella despedida, mis padres recibieron una carta desde México (...). La carta, escrita por un tal Enrique Gómez, iba acompañada, «en cumplimiento de un deseo expresado en algunas ocasiones por el propio Carlos», de una fotografía del difunto en la misma cama del hospital donde acababa de morir, última postal viajera del extraño que ahora también guardo yo junto a todas las demás. (EXT, 126)

En otros casos, el hecho de contar hasta el más mínimo detalle sobre un objeto familiar denota la importancia que adquiere frente a la falta o a la escasez de información. Ese objeto se coloca en primer plano para tratar de suplir la falta del sujeto sobre el que se indaga. El objeto mismo acaba siendo tan importante como el sujeto que lo poseía, porque es lo único que hay de él, porque es lo único que le ha sobrevivido, por encima de las historias y de la Historia.

Guardo este libro, ya deshojado y amarillo, en un lugar especial de mi estudio, junto con otros recuerdos familiares o *souvenirs* del pasado, y no porque se trate de uno de los libros más viejos que poseo —está publicado en 1925— ni porque perteneciera a nuestro tío Ramón, sino porque en mi pequeña biblioteca carece de compañeros similares entre los que permanecer. Se titula *Manual del enfermo* y está escrito por el doctor Eduardo Alfonso, médico fisiatra. El libro lleva también en la portada un subtítulo que es, seguramente, el más largo que he visto nunca: *Exposición práctica y concisa de reglas terapéuticas e higiénicas, fáciles y eficaces, para tratar toda clase de síntomas, en ausencia del médico o mientras llegan sus consejos, o en caso de urgencia.* (EXT, 139-140)

## 8. El cuerpo

Valero emprende determinados viajes para conseguir más información sobre sus personajes anhelados. Ese viaje como tránsito también corporal es expresado en este fragmento a través de la narración de las emociones (o la falta de ellas) que suscita entrar en una casa habitada por el fantasma de su abuelo.

Cuando entramos por fin en la casa, y aunque en aquel interior apenas debía de haber cambiado nada, pues los sucesivos propietarios extranjeros se habían esforzado con el mejor gusto por mantener el aspecto de vivienda antigua y campesina, no sentí ninguna emoción especial, no al menos la que esperaba, la que había imaginado durante muchos años. (EXT, 22)

Los hechos que se narran en los que intervienen el movimiento, el viaje, la búsqueda suelen aparecer en presente y señalan también una evolución en la historia del autor, por eso en este punto la autonovela familiar converge con la fase de los *Wanderjahre* de las *Bildungsromane*.

(...) lo primero que hago es buscar la llamada Rue des Petits Augustins, donde sé que vivió nuestro tío, porque así lo dicen los sobres de las cartas que enviaba, en una casa que yo está completamente cerrada y en la que, según me asegura una vecina, algo más joven que yo, no reside nadie desde hace al menos diez años. (EXT, 154-155)

## 9. Historia nacional y colectividad

*Los extraños* está atravesado por cuestiones de identidad que tienen que ver con el carácter insular de sus personajes y, por extensión, de su familia. Esto ocurre en todos los casos, ya que los cuatro protagonistas acaban abandonando Ibiza y esto los marca de por vida, o bien porque acaban adquiriendo los hábitos de otros países y no quieren regresar, o bien porque desean volver con todas sus fuerzas pero las circunstancias no se lo permiten.

Ya que las reflexiones sobre la colectividad de la isla son escasas, e incluso la propia idea de insularidad es casi siempre sugerida, pero no desarrollada, me gustaría detenerme en este fragmento, en el que sí aborda la idea a través de la figura de los niños ibicencos (idea a la que también vuelve a referirse en el relato de su tío abuelo Carlos Cervera [EXT, 94]) que, como su abuelo, se veían obligados a marcharse de su lugar natal.

Pero una vez desposeídos, obligados a recorrer un camino tan sólido hacia el mejor futuro de los posibles, a estos niños, rápidamente adolescentes, nada ni

nadie podía impedirles observar con mirada altiva y distante el mundo que habían tenido que dejar y al que ya no pertenecían ni, probablemente, volverían a pertenecer nunca más. De aquellos pocos se esperaba mucho, pero sólo había entonces, para cualquier isleño, algo más difícil que abandonar la isla: regresar a ella. Se iba uno con rabia y con la misma rabia se procuraba no volver. (EXT; 17-18)

La desposesión es quizá uno de los sentimientos que más conecta a los cuatro personajes, ya que no solo han tenido que crecer o formarse de espaldas a la familia, sino que acaban desarrollando una distancia emocional con su lugar de origen, lo que, por lo que cuenta Valero, resulta más fácil tratándose de una isla que si pertenecieran a cualquier otro lugar.

Los dos últimos relatos son los que más tienen que ver con la historia nacional, ya que ocurren durante la guerra civil. Sería interesante como análisis que Valero hubiera hablado más explícitamente de las personas que tuvieron que exiliarse durante esos años cuando habla de la historia de su tío abuelo artista. Sí que lo hace en el último, pero a través de su viaje a Francia, refiriéndose también a otras muchas familias tuvieron que exiliarse desde toda España (EXT, 153). Lo ibicenco como idílico, pero también como condenatorio es sugerido varias veces, pero esa idea permanece como una bruma a la que solo se le pueden poner unas pocas palabras.



### 3.2.5. *El balcón en invierno*. Luis Landero

(2014, Tusquets)

Luis Landero (Alburquerque, Badajoz, 1948) es el autor de más edad de los que componen el corpus. Su literatura tiene un hueco ya consolidado en las letras españolas y ha sido galardonada con varios premios nacionales. Después de un recorrido literario circunscrito a lo ficcional, con seis novelas donde priman las aventuras y el desarrollo interno de los personajes (Gómez-Vidal, s.f.), aparece *El balcón en invierno* en 2014. Ha sido percibido, precisamente, como la culminación de varios de los motivos que recorren sus anteriores libros: la difusa distinción entre realidad y ficción y la plasmación de un desarrollo personal a través de las vivencias en una novela (*Bildungsroman*).

Este libro arranca con un capítulo metaliterario donde el autor-narrador comienza a escribir una nueva novela que no le satisface y debido a las dificultades que encuentra se plantea si, después de dedicarse muchos años a la ficción, no le compensa más abandonarla. De ahí parten los 17 capítulos restantes en los que, con múltiples saltos temporales, va recorriendo los acontecimientos más importantes de su vida y también de las vidas de sus familiares: su madre, su padre, sus abuelos, su tía Cipriana, su primo Paco.

En ese viaje sentimental protagonizado por una familia labriega de Badajoz que se muda a Madrid, Landero profundiza en los orígenes de su vocación literaria, en los que la pobreza y la oralidad juegan un papel fundamental. También ahonda en los mitos familiares, en los silencios de la guerra y la posguerra y narra su desarrollo como adolescente en una España franquista, donde sus anécdotas laborales o como guitarrista siempre tienen de fondo el desarrollo industrial de Madrid, el futuro y las diferencias con su familia.

#### **Organización y temporalidad del relato**

Como comentábamos, *El balcón en invierno* se divide en 18 capítulos, que llevan, además del título, una referencia al tiempo que se narra. En sí mismo esto ya establece un pacto narrativo con el lector, ya que los tiempos de escritura y de vivencia del escritor coinciden con los de la narración. Así, el primer capítulo («No más novelas (Septiembre de 2013)») está fechado un

año antes de la publicación del libro y el último («Un grano de alegría, un mar de olvido (Marzo de 2014)») corresponde a las últimas notas a modo de conclusiones que agrega el autor-narrador antes de la publicación del libro. Junto a estos dos, solamente hay un capítulo más situado en el presente, el octavo («Breve viaje sentimental por mi biblioteca (2013)»).

Nótese que las fechas que acompañan a los títulos de los libros cumplen con una intención de veracidad, es decir, mientras que algunos hechos muy remarcables como la muerte del padre obligan a fechar el capítulo en «septiembre de 1964», cuando otros hechos no se pueden situar de manera tan precisa se recurre a fórmulas como «Hacia 1950» o «Primavera de 1969».

Analizamos a continuación la temática, el orden y la temporalidad de cada uno de ellos:

- 1) **«No más novelas (Septiembre de 2013)»**, como decíamos, es un capítulo introductorio, donde el narrador se describe a sí mismo como un curtido escritor que aborda el comienzo de un nuevo libro. El propio capítulo reproduce, en una sangría y tamaño de fuente más pequeños el comienzo de ese otro libro que se trata de escribir. Landero no solamente aborda las cuestiones referidas a sobre qué escribir, sino también al hastío o al agotamiento de la ficción como fuente de inspiración («¿Cuándo vas a ponerte a escribir? Pero yo estaba reñido con la literatura, saturado de ficción, y hasta los buenos libros me aburrían» [BALC, 20]). La última página la dedica a preguntarse por su vocación literaria y por la vida que hay dentro de la literatura: en ese punto es cuando arranca realmente su autonovela familiar.
- 2) **«El sonido más triste del mundo (Septiembre de 1964)»** describe su vida en el Madrid de mediados de los sesenta, describe brevemente a sus hermanas y a su padre y narra, de manera muy particular, los momentos posteriores a la muerte de su padre, así como la conversación que mantiene con su madre en el balcón. Su manera de narrar, que recuerda a un monólogo interno, es en realidad un diálogo, que no entrecomilla ni marca con ningún otro elemento tipográfico. Su narración es desde el presente hacia el pasado, a la manera autobiográfica, hecho que recalca repitiendo una fórmula que mezcla adverbio de presente y demostrativo de pasado: «Pero ahora, en aquella noche de verano de 1964» (BALC, 35); «Y ahora, en aquella noche de septiembre (...)» (BALC, 39).

- 3) El tercer capítulo, «**Ningún libro en ninguna casa (Hacia 1950)**», comienza con una pregunta: ¿por qué el narrador se hizo escritor si no había ningún tipo de vocación literaria ni artística en su casa? A continuación hace una descripción de su familia, de sus orígenes humildísimos y de algunas de sus costumbres. Es interesante que en ese capítulo el diálogo que advertíamos antes se transfigura en monólogo interno, pero sin perder la referencialidad a la segunda persona («Tu abuelo Luis, por ejemplo. Tu abuelo Luis, como otros de su generación (...)» [BALC, 48]), como si él mismo, como narratario del libro, quisiera dejar anotados ciertos datos para preservarlos del olvido. También describe a su primo Paco, un personaje de modos particulares, en cuya figura busca el narrador, por una parte, el símbolo del carácter de la familia paterna y, por otra, un referente para su propia manera de ser. Las últimas tres líneas las dedica a su padre, el único de la familia que leía el periódico y sobre el que adelanta futuros capítulos.
  
- 4) Retoma en «**Demasiado padre para mí (Septiembre de 1964)**» la narración de su vida laboral y estudiantil en los momentos anteriores al fallecimiento de su padre y cómo este interviene en ese mundo y lo alecciona sobre la vida. En la última página cuenta cómo el padre descubre sus pellas y mentiras en su trabajo de aprendiz en un taller mecánico y el castigo que le impone: una lección de violencia, seguida de otra de compasión, que tuvieron como consecuencia el compromiso del narrador de hacerse «un hombre de provecho» (BALC, 68).
  
- 5) Como refiere la fecha del siguiente capítulo, «**Huérfano de mundo (Hacia 1950)**», el autor narra su infancia y busca en ella tanto el mito familiar, incluso regional, para encontrar en él el origen de su carácter mentiroso. Se inclina a pensar que está provocado por su migración a Madrid siendo niño, una ciudad que desconocía todos los mitos de su pueblo. Esa suerte de orfandad o de desarraigo originó una serie de historias ficticias sobre su familia y fantasías sobre su pueblo. Y también al revés: en el pueblo fantaseaba con las maravillas de la capital, puesto que su familia no tenía forma de contrastar esa información.
  
- 6) «**Ignominia (Septiembre de 1964)**» trata su transición de la adolescencia a la vida adulta después de la muerte de su padre, cuando Landero tenía solo 16 años, también

sus responsabilidades laborales y las proyecciones de su padre (qué quería de él, cómo lo trataba). Landero también explora el tema del futuro a través de conversaciones con su madre en ese otoño de 1964, pocos meses después del fallecimiento paterno; y las esperanzas de él, puestas en la literatura, y de ella, centradas más bien en el futuro de su hijo como oficinista.

- 7) En «**Grandes descubrimientos (1936-1939)**», Landero trata de reconstruir los años de la guerra, sobre todo a través de las vivencias de su padre, que luchó tanto para los republicanos como para los golpistas. Es remarcable en este capítulo el uso de la pretensión de veracidad y de la metaliteratura, ya que Landero comparte con nosotros tanto la falta de información como las fuentes a las que recurre para poder narrar lo que sabe (las cartas y las conversaciones con su madre). Es un capítulo breve pero plenamente autonovelístico.
- 8) El capítulo «**Breve viaje sentimental por mi biblioteca (2013)**» es un monólogo interno donde Landero nos ofrece reflexiones metaliterarias desde el presente sobre la vida y la memoria y cómo se pueden conjugar ambas para crear literatura, a través de un repaso a su extensa biblioteca, a los libros que más le han marcado, a su historia personal revelada en anotaciones y subrayados.
- 9) Para Landero, el hecho inaugural de su vida ocurre en la primavera de 1969, ya que hasta ese momento iba «sin rumbo dando bandazos hacia ninguna parte» (BALC, 121). En este noveno capítulo, «**Caprichos del azar (Primavera de 1969)**», el autor nos cuenta cómo se compró su primer libro con 21 años: un libro que nada tenía que ver con otros anteriormente leídos y con el que comienza a construir un canon propio, ya que no hay nadie en su entorno que pueda instruirle en literatura. *El criterio* de Balmes continúa en su biblioteca a día de hoy y retrospectivamente lo percibe como «la llave (...) hacia una nueva edad» (BALC, 126).
- 10) Continúa la historia de su padre en «**Las cuentas de la vida (Hacia 1940)**», donde reconstruye la psicología de este al volver de la guerra: sus traumas, sus secretos y la melancolía perpetua que le generaron sus experiencias bélicas.
- 11) A continuación retoma el relato de su juventud con el capítulo «**Farándula (1964-**

**1969)»,** en el que narra su época de guitarrista junto a su primo Paco. El escenario es un Madrid en pleno desarrollo, con migrantes de todas las regiones de España. Esa mezcla entre progreso turístico e industrial y una dictadura de ideales trasnochados provocan en él y en su primo una sensación de desencanto con respecto a la Modernidad.

- 12) El único viaje «de importancia» que hizo su abuelo Luis le sirve al autor para hablar, en **«La emoción del viaje (Hacia 1950)»**, de sus propios recuerdos autobiográficos sobre los viajes entre el pueblo y el campo, siendo niño. Dedicó varias páginas a contar los detalles de esos viajes y a reconstruir la memoria de un tiempo que, desde el presente, se vive con añoranza y cierta melancolía.
- 13) **«Los hijos de los hojalateros (Hacia 1950)»** responde a la búsqueda y la cristalización en palabras del mito familiar, que está construido sobre la charla y el debate apasionados y los miedos compartidos y heredados de generación en generación.
- 14) Comienza Landero el siguiente capítulo, **«Mundo mágico (Hacia 1950)»**, hablando de la capacidad narrativa de su abuela Frasca, que era «totalmente analfabeta» y continúa reelaborando esas vivencias como partes fundamentales de su formación como escritor. Es un capítulo donde el diálogo con su madre se sobreentiende, porque hay una alusión clara a los recuerdos que Landero no puede tener por edad. También alude, discretamente, a las diferencias entre él y su familia: por ejemplo, él tiene la sensibilidad de percatarse de la belleza del campo, mientras que sus familiares solo son capaces de ver eras y sembrados.
- 15) Landero retoma en **«Una mano amiga sobre el hombro (1969)»** el relato de la compra de su primer libro y lo conecta con su profesor de literatura de la academia nocturna, quien comenzó a instruirle en un canon mucho más ordenado y con sentido. Esta entrada triunfal en los vastos campos de la literatura provocó, además, que comenzara a inventarse historias, parte fundamental no solo de su personalidad y del origen de su oficio, sino también punto de unión con el mito familiar y la configuración de los afectos.

- 16) En «**Vidas oscuras (1925-1940)**» se pregunta Landero, de modo metaliterario, por las biografías que se pierden en el torrente de la historia y teoriza sobre su propio libro: sobre las ausencias y los silencios de la vida de su padre, sobre las anécdotas de su madre que esta ha querido contarle... Y elabora también, a través del diálogo, un retrato de su tía Cipriana y su desafortunada vida. En ese relato, introduce por primera y única vez, a sus hijos. El capítulo finaliza con la entrevista a su madre donde esta le pregunta para qué quiere toda esa información y él le dice que para escribir un libro «donde todo lo que se dice es verdad» (BALC, 212).
- 17) Su vida de desclasado en la capital la ilustra con ejemplos literarios, en este penúltimo capítulo titulado «**Elogio del cubil (Hacia 1950)**». Despliega también sus *leitmotivs* literarios: el dinero, la comida, la gente gorda que consigue vidas despreocupadas y las palabras, esas palabras familiares, solo compartidas en privado: un lenguaje que proviene de los ancestros y que es una de las razones fundamentales de este libro.
- 18) De nuevo en el presente, Landero hace una suerte de resumen en «**Un grano de alegría, un mar de olvido (Marzo de 2014)**» sobre los personajes que ha tratado y, en este último capítulo, de un modo metaliterario, distinto a otros escritores de autonovelas familiares, despoja de metáforas sus intenciones y habla de los motivos primordiales para hablar de sus antepasados: que los descendientes de su misma familia tengan un libro que contenga sus historias, que sus vidas no se pierdan del todo, que no permanezcan anónimas... Y, de nuevo, en lo trivial, que también es lo ritual, porque viene asociado a las costumbres, hace referencia por última vez al lenguaje, para finalizar el libro: ahí es donde está contenido su pasado.

Vistos los capítulos, sería interesante comentar la distribución periódica: hay un capítulo dedicado a los personajes más antiguos (1925-1940), otro dedicado al periodo de la guerra civil (1936-1939) y otro al regreso, «Hacia 1940». El periodo más abundante es el de «Hacia 1950», donde Landero narra no solo su infancia, sino los sucesos familiares inmediatamente anteriores y que cuenta con seis capítulos. Dos capítulos los dedica al año 1964, el de la muerte de su padre; dos a 1969, donde él despertó hacia la edad adulta, y otros dos están dedicados a 2013, presumiblemente el año de la escritura del libro. Finalmente, un capítulo, el último, está fechado en 2014, año de la publicación del libro.

## **El paratexto**

### **1. Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

*El balcón en invierno* hace referencia al lugar tanto desde el que el autor-narrador mira en el presente, mientras escribe, como el lugar de diálogo con su madre en su piso madrileño desde la muerte de su padre.

En la dedicatoria del libro aparecen siete nombres: «A Luis y Francisca», que son sus abuelos; «a Cipriano y a Antonia», que seguramente sean sus padres (sabemos por el texto que Cipriano es el nombre de su padre, aunque el de su madre no aparece explícitamente). A continuación aparecen otros tres nombres masculinos: «a Luis y a Alejandro, a Diego». Confirmamos que Alejandro es el nombre de uno de sus hijos, por lo que podemos deducir que Luis probablemente es el del otro, ya que en el texto se explicita que tiene dos hijos. Quizá Diego se trate de su nieto, aunque no hemos podido comprobarlo.

Aparte de la dedicatoria, no aparece ningún otro epígrafe con citas ni tampoco prólogo.

### **2. El nombre del autor**

Aunque el nombre del autor no aparece de manera directa en ninguna página del libro, es cierto que el nombre de Luis se usa en referencia a su abuelo paterno en múltiples ocasiones y se refiere a él como «el pionero» y el cabeza de familia.

Como veremos más adelante, hay otras muchas referencias que corroboran la correspondencia entre el autor y el narrador. La ausencia de nombre propio no responde, bajo nuestro punto de vista, a un intento de velar la autenticidad de los hechos y las identidades, sino quizá sea algo que se haya dado de manera espontánea, del mismo modo que el nombre del padre aparece una vez, sin embargo, el de la madre no.

### **3. Intertítulos, notas**

Hemos expuesto ya la importancia de las fechas en los títulos de capítulo y la intención de veracidad que sugieren. Asimismo, los sintagmas con los que se titula cada capítulo remiten

expresamente al contenido del mismo en casi todos los casos y expresan, sin ambages ni metáforas, el tema central («No más novelas», «Grandes descubrimientos», «Breve viaje sentimental por mi biblioteca», «Farándula», por citar algunos).

#### **4. Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

En la cubierta, a diferencia de los libros que hemos visto hasta ahora, aparece por primera vez una imagen de álbum personal. En este caso, un joven Landero pasa la mano por el hombro de su abuela Frasca, que mira directamente a cámara mientras su nieto la mira a ella y sonríe levemente. Ambos se encuentran ante la fachada de una casa de pueblo y del lado inferior derecho de la imagen aparece un arbusto.

La cuarta de cubierta está destinada a la sinopsis del libro, en la que se evita hablar de «autobiografía». Si no se tienen más referentes, podría pensarse que se trata de una novela al uso, por el tipo de lenguaje impersonal utilizado: «Este libro es la narración emocionante de una infancia en una familia de labradores (...); «de por qué oscuros designios del azar un chico de una familia donde apenas había un libro (...)). Sin embargo, también aparece en la cuarta de cubierta una miniatura de la fotografía de la portada con el crédito: «Francisca y Luis hacia 1965. Archivo familiar de Luis Landero», por lo que la lectura del conjunto resulta un tanto ambigua.

La primera solapa está destinada al retrato y la biobibliografía del autor, donde se citan sus anteriores libros como «novelas»; mientras que en la segunda solapa solo aparece el nombre de la colección («andanzas») y la web y el logo de la editorial.

La edición que manejamos, la séptima, sí presentaba una faja promocional que anunciaba el libro como «LA MEJOR NOVELA DEL AÑO», lo que no deja de ser una contradicción por el término utilizado. Además, entre otros elogios, aparece una cita del teórico Pozuelo Yvancos procedente de una crítica en ABC Cultural que reza: «Casi todo Landero está encerrado en *El balcón en invierno*; más que una novela, pura vida». Son destacables dos de las expresiones de esta cita: por una parte, «encerrado», que remite al carácter de «contenedor» de una historia que no puede ser contada por ninguna otra persona excepto Landero; y, por otra, «más que una novela», lo que quiere decir que para este teórico de la autobiografía hay algo superior a la ficción, una literatura que se acerque lo más posible al



complejidad real de la vida.

## 5. Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

En las ediciones españolas del libro publicadas por la editorial Tusquets aparece, en el catálogo WorldCat.org, tres veces clasificado como Ficción y cinco como Biografía. La edición del Círculo de lectores lo ha clasificado como Biografía. Del mismo modo, en las bibliotecas de la Comunidad de Madrid, las distintas ediciones que se han publicado del libro se clasifican como N (narrativa) y como B (biografía): 104 ejemplares como N y 38 como B.

La misma editorial lo clasifica en su catálogo como «Novela literaria», siendo sus otras colecciones: Novela contemporánea, novela negra, terror, novela histórica, novela romántica, erótica, poesía y teatro.

En la primera crítica que aparece al realizar la búsqueda en Google, publicada en *El País* el 11 de septiembre de 2014, su autor, Francisco Solano, clasifica el libro como «narración autobiográfica» y explica, a través de las propias palabras del autor-narrador, las razones de esta clasificación: «de modo que este libro se presenta fruto del desengaño de las “reglas disparatadas de este oficio”, para poder abrirse a la fuente originaria de la memoria, sin hacer intervenir la inventiva o la imaginación» (Solano, 2014). El periodista también señala que esa búsqueda de verdad a la que se refiere Landero se materializa en la «rememoración de una crónica familiar» (Solano, 2014).

Al clasificarla como autobiográfica y ver ya en sus libros anteriores una evolución hacia esta línea temática, el crítico echa de menos lo que hace a un libro ser autobiográfico, por eso añade al final de la crítica que «se evocan los orígenes, lo que ha constituido su persona a lo largo del tiempo, sin reparar en la conciencia moral del narrador, o más bien a su progreso, que es el tema eludido del libro, aplicado el autor a un ejercicio de conciliación afectiva sin duda válida para él, pero de limitada convicción» (Solano, 2014). Por una parte, reconoce que la escritura de este libro es necesaria para el propio autor, pero que lo que realmente nos interesa (su evolución como narrador-personaje) no es abordado del mismo modo que los recuerdos y las anécdotas. El crítico no repara en el hecho de que no estamos ante una autobiografía al uso, por eso subraya en el último párrafo que el libro es interesante desde la perspectiva interna de la literatura: de cómo el libro muestra «la desgana, o tal vez el recelo,

que la literatura produce actualmente en un escritor que había hecho de los “misterios de la ficción” un instrumento de conocimiento de la realidad» (Solano, 2014).

En la segunda reseña, del suplemento El Cultural de *El Mundo*, Ricardo Senabre comienza diciendo que *El balcón en invierno* es una «narración autobiográfica». Para justificarlo, de nuevo como en la crítica anterior, el periodista recurre a la metaliteratura del libro y a las palabras del propio autor y matiza:

No es una autobiografía en el sentido estricto del término; ni recoge todos los años vividos ni los ordena cronológicamente, pero es una «deshilvanada y verdadera historia de recuerdos» (p. 234). Más rotundamente: «Esta vez no hay mentiras. Es un libro donde todo lo que se dice es verdad» (p. 212). Dicho de otro modo: no se cuenta todo –y menos aún de la edad adulta–, pero todo lo que se cuenta es cierto. (Senabre, 2014)

Hay, como veíamos anteriormente, una preconcepción del género autobiográfico «a la antigua usanza», es decir, como la narración completa de una vida, de ahí la extrañeza ante un libro que no cumpla con ese requisito.

Senabre tampoco está muy conforme con situarse en el lado autobiográfico sin concederle su espacio legítimo a la ficción. Trata de quedarse en un terreno neutral, al exponer que la autobiografía ya había aparecido en pequeñas dosis en otras novelas de Landero y que

aquí varía la proporción –todo el contenido es autobiográfico, en resumidas cuentas–, pero existe manipulación narrativa en la elección de los hechos y su presentación –porque, como ya se ha dicho, no brotan en sucesión cronológica, sino con la temporalidad caprichosa de los recuerdos–, así como en la visión y la interpretación de los mismos. (Senabre, 2014)

Como hemos señalado en numerosas ocasiones, el orden narrativo o la interpretación o narración completa de recuerdos difusos o ajenos no está reñido con el carácter autobiográfico de un texto. Seguir esa máxima estricta conduciría a una falacia: si nada puede ser autobiográfico, si lo autobiográfico no puede ser «elaborado» en orden o en sentido, entonces toda expresión escrita entraría dentro del ámbito de la ficción.

Evitando entrar en una discusión teórica sobre la autoficción, acaba su reseña con una frase que pretende contentar a todos: «La literatura –con ficción o sin ella– preserva el pasado, lo prolonga y lo fija, y es, en suma, el modo más seguro de luchar contra la destrucción» (Senabre, 2014). En cualquier caso, las dudas que ofrece un reseñista sobre la pugna entre verdad y ficción en unos pocos párrafos ilustran a la perfección la complejidad teórica del asunto aquí tratado y la ausencia de una teoría suficientemente sólida (o ampliamente

aceptada) que pueda establecer las fronteras entre ambas opciones literarias.

En la tercera reseña encontrada, la autora también asume el carácter autobiográfico del libro, y comenta que «*El balcón en invierno* es un receso en la travesía literaria de Landero, un excepcional ejercicio de metaliteratura, un desvío de la ficción en pleno proceso creativo para reencontrarse con las personas que el escritor ha sido antes de convertirse en la que es» (González-Cotta, 2014). Sin embargo, a continuación expresa, de un modo sutil y a través de señalar la imposibilidad de la autobiografía de tratar más asuntos que los estrictamente propios, la consideración superior de la ficción en relación a lo autobiográfico: «nos deja con ganas de verle trascender un poco más, de extrapolar su verdad a las verdades compartidas, de remontar por encima de lo biográfico hacia cumbres borrascosas que a todos nos abarquen» (González-Cotta, 2014). Podría parecer, de nuevo, que lo personal no puede ser político, que solo a través de personajes de ficción podemos vernos reflejados como lectores. Y como *El balcón en invierno* no carece de calidad, la reseñista acaba por concluir que «el balcón es la frontera entre el mundo de afuera y la fortaleza interior, el baluarte tras el que se atrincheró el narrador para exteriorizarse con garantías, para exponer al mundo una vida que no deje de ser novela» (González-Cotta, 2014). De esta oración inferimos que solo la ficción puede convertirse en literatura, que solo a través de una novela se pueden transmitir las más internas y superiores expresiones humanas.

### **Análisis textual**

Si comparamos las autonovelas anteriormente analizadas con *El balcón en invierno*, nos encontramos cómo a este libro sí se le clasifica más claramente bajo el término «autobiografía». Esto no tiene tanto que ver con las dificultades de clasificar las otras, sino con que efectivamente este libro de Luis Landero puede pasar por una «autobiografía» más o menos al uso, ya que los protagonistas son él mismo, sus recuerdos y su formación como escritor. En ese sentido, hemos valorado también la posibilidad de clasificarlo bajo otro tipo de literatura autobiográfica como pueden ser las memorias. Como explica Romera Castillo, las memorias dan cuenta

del uno en los demás, del yo y lo que sucede. Todo consiste en cambiar el objetivo de la cámara de filmación, en pasar de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa como los ámbitos sociales en los que éste se articula. (Romera Castillo, 1981, 40)

Sin embargo, las dudas que los periodistas han mostrado hacia el poco usual «género autobiográfico» y la inclusión de otros personajes, siempre familiares, imprescindibles para entender la identidad del protagonista autor-narrador, nos lleva a inclinar el análisis en un contexto teórico más actual. ¿Qué es lo que nos conduce a catalogar al libro como autonovela familiar y no sencillamente como autobiografía? Aunque la importancia de la memoria personal y la reconstrucción de su infancia y adolescencia es ineludible, el autor-narrador hace uso de la metaliteratura al estilo de las autoficciones, es decir, se refiere directamente al libro escrito (o *escribiente*) y en esa referencia Landero se cuestiona además los límites de la ficción.

Hasta ahí podríamos deducir que se trata de una autobiografía moderna o posmoderna que no elude las herramientas exploradas e introducidas por la autoficción. Sin embargo, el hecho de (re)construir un pasado que él mismo no vivió (o que no recuerda por ser demasiado niño) y, sobre todo, el mecanismo de construcción de personajes como su padre, su tía o sus abuelos, a partir no solo de lo vivido, sino de los testimonios de otras personas (su madre, principalmente) convierten a la familia, al mito familiar y a la historia nacional, regional y personal en los ejes que vertebran la narración, donde, si se quiere, su vocación literaria y su oficio de escritor encuentran acomodo y razón de ser. Pero, además, como él mismo reconoce, la autonovela actúa también como depósito donde conservar las historias de la gente (en el sentido también etimológico) campesina, obrera, cuyas vidas no formarán parte de los libros de historia: «Pienso entonces que acaso estas páginas puedan servir para que lo vivido no se pierda del todo, y para que algún día los futuros descendientes de los hojalateros ambulantes puedan captar un destello, un eco, de las vidas anónimas de sus antecesores» (BALC, 244).

No es un libro de investigación de escritor como podrían ser otras autonovelas familiares, donde el protagonista es uno (o varios, como en el caso de Valero o Fallarás), pero sí destaca la incorporación de la oralidad como núcleo del conocimiento y de la revelación. En ese sentido, su madre tiene no solo un papel protagonista, sino que alcanza casi un estatus de co-autora. A través del diálogo se indaga y se descubre, a pequeños fragmentos, lo que siempre ocurrió y siguió ocurriendo pero de lo que no se habló por darse por hecho o por ser demasiado indigno.

Para construir ese diálogo, que a veces se confunde con un monólogo interno por carecer de signos de puntuación y por haberse alejado de la llaneza del lenguaje hablado, Landero recurre al uso del posesivo «mi» y del posesivo «tu», a veces con la distancia mínima de un párrafo, como en el caso del tercer capítulo, donde leemos: «En mi familia no había nadie con estudios» (BALC, 47). Un párrafo después nos encontramos con el posesivo en segunda persona: «Tu abuelo Luis, por ejemplo. Tu abuelo Luis, como otros de su generación y de generaciones anteriores (...)» (BALC, 48).

Aunque en ocasiones, sobre todo gracias al uso de puntos y aparte, es más sencillo asegurar que se trata de un diálogo con su madre,<sup>58</sup> otras veces, la voz del narrador no está clara. De nuevo nos encontramos con este uso unas páginas más adelante, en el mismo capítulo: «Paco, por ejemplo, tu primo hermano (...), quién mejor que él para ilustrar nuestro modo de ser» (BALC, 50). Nótese también el posesivo de primera persona del plural. Y a continuación: «Mi padre –como yo, como todos– lo admiraba mucho por sus muchas y raras cualidades» (BALC, 51).

En otros párrafos la voz interna es más indiscutible, como en el que sigue, donde el escritor usa segunda y primera persona en la misma frase:

Todos, y tu padre el primero, te animaban a hablar, a contar cosas nunca vistas, (...) que **habías** visto un piano tan largo que se necesitaban veinte músicos para tocarlo, que en las calles de Madrid a todas horas había atropellos y atracos, y los domingos el cielo se llenaba de globos aerostáticos, o que en un partido que **yo vi**, Di Stéfano cabeceó desde fuera del área (...) (BALC, 76-77, la negrilla es mía)

Podemos interpretar este recurso literario como premeditado, en el sentido de querer sugerir una indeterminación entre las identidades de ambos: la suya, explorándose a veces desde arriba, como Otro, y la de su madre, que es quien, en primer lugar, le otorga identidad (la repetición de su rasgo más persistente: ser un mentiroso) y, al mismo tiempo, es de quien mana la mayoría de las informaciones que obtiene tanto siendo adolescente (a partir de la muerte de su padre) como en el presente.

Hay otro tema, transversal en todo el libro, más allá de los secretos o silencios familiares, que inclina finalmente el análisis hacia la autonovela familiar. Asumimos como cierto que la

<sup>58</sup> «¿En qué piensas? / En nada. Bueno, sí, estaba pensando en cómo murió, cómo fue aquello. Ya te lo he contado muchas veces, no sé por qué vuelves siempre a lo mismo» (BALC, 91).

motivación de Landero cuando se sienta a escribir es indagar en la historia familiar para descubrir un hilo conductor, una explicación, una herencia. Todo ello responde a un pretexto ciertamente autobiográfico, porque entendemos que opera el mecanismo de la autonovela como espejo, es decir, que en última instancia Landero indaga, elabora y (re)construye para encontrarse a sí mismo. Sin embargo, en esa herencia investigada y reconocida Landero deja unas huellas, siempre relacionadas con el lenguaje y el mito, que acaban respondiendo también a esa necesidad de autonovela como documento histórico-literario, motivado por un deseo de contener y retener la historia de la familia en un objeto físico, como ya se ha observado en otras ocasiones (Gallardo, 2014, 68).

Esa indagación y contención de la historia y de los personajes responde en muchos casos a una sublimación a través del objeto físico (o simbólico) de otro de los grandes temas familiares de este y de todos o casi todos los libros de este trabajo: el deseo de ser escritor. Finalmente, a través del lenguaje, que en esta autonovela alcanza una importancia casi mítica, Landero consigue «superar» al padre, a ese padre que veía en él a un futuro abogado y que, salvo por su periódico, era completamente ajeno al mundo de las letras.

Aun haciendo un esfuerzo para ponernos de acuerdo con los críticos que definen a este libro como «autobiografía», existen demasiado indicios posmodernos para no tratarlo como tal. Una autobiografía expresa, según Caballé, «un conocimiento recapitulador» entre dos yoes: el que vive (ejecución) y el que escribe (pensamiento) (1995, 32), pero desde el momento en que existe una reconstrucción familiar (terceras personas), bajo las premisas psicoanalíticas estudiadas (novela familiar, transmisión generacional del trauma...), con la finalidad de, a través solo de lo que se sabe y con la confesión de lo que se desconoce, dar algún sentido al propio yo y mantener viva una narración que solo es posible por haberse convertido el sujeto en el único escritor de la familia, esa autobiografía deja de poner en el centro a su autor, quien es solo el resultado de la historia que relata, es decir, de su autonovela familiar.

Revisamos, por tanto, las características de las autonovelas en este título concreto:

### **1. Historia desconocida**

Como ocurre en otras autonovelas familiares, la historia es desconocida antes del acto de escritura y, a veces, también después. En el siguiente fragmento encontramos cómo Landero

utiliza el mito familiar (que sí es conocido, aunque ponerlo por escrito le da un valor de reconocimiento) para suplir la falta de conocimiento de la historia familiar:

¿Cómo serían tus antepasados por el lado paterno? Porque más allá de tus abuelos, Luis y Frasca, nada sabes de ellos. Pero no es difícil imaginarlos, porque todos en la familia parecen sacados de un mismo molde. Casi todos eran soñadores y fantasiosos, urdidores de proyectos irrealizables, apasionados e infantiles. Bastantes salieron medio músicos, muy dados al acordeón, a la guitarra, a la flauta hecha con una navaja y una caña, a cualquier cosa que sonara, otros eran medio pintores o escultores, alguno algo torero, y los había aficionados a la artesanía fina y a los inventos mecánicos. Lo que no sabía nadie era cantar y bailar. Casi todos estaban dotados para la oratoria, y les gustaba hablar en alto y gesticular con energía, y en general preferían soñar la vida que vivirla. Eran solitarios y rencorosos, maniáticos en los temas, impacientes y bruscos, y —sobre todo los hombres, que eran los llamados para emprender grandes tareas, los depositarios de los valores épicos— solían padecer la insatisfacción crónica y la melancolía del desear en vano algún vago imposible. (BALC, 50)

El acontecimiento que vertebra su vida y que, probablemente, ha desembocado en su vocación literaria y, a la larga, en la escritura de este libro es la muerte de su padre siendo él un adolescente. Esta es la historia que él sí conoce, aunque sus consecuencias alcancen la categoría de mito personal, porque de ella «brota ciego e incontenible [su] destino»:

Y fuerte también y sobre todo ante mi padre, porque después del taller mecánico, y como no parecía que iba camino de llegar a ser un hombre de provecho, volví otra vez al mundo laboral, y nuestros encuentros y desencuentros eran cada vez más violentos, y cada vez su mirada sobre mí se iba haciendo más penetrante, más aviesa, más vengativa, más llena quizá de oscuros y temibles designios. Para entonces él había renunciado a hacer de mí no ya un gran hombre sino un simple hombre honrado y de provecho, nuestras relaciones se habían roto y éramos ya enemigos declarados. Yo personificaba para él el gran fracaso de su vida, y él era para mí la viva personificación del miedo. Aún hoy, su presencia evocada sigue siendo tan imponente y problemática como cuando vivía. Poco después murió, y aquel es el episodio central de mi vida, y el manantial de donde brota ciego e incontenible mi destino. Todo lo que ocurrió después ha estado presidido por los acontecimientos de esa tarde de mayo. Y han pasado los años y yo creo que no ha habido un solo día de mi vida en que no haya rememorado las circunstancias de su muerte. Le doy vueltas y vueltas sin lograr otra cosa que toparme una y otra vez contra lo irreparable. (BALC, 88-89)

A pesar de la importancia que adquiere la figura de su padre, su historia sigue conteniendo muchas incógnitas para Landero, que trata de averiguar por sus propios medios, que serán una constante en todo el libro: las cartas y el testimonio de su madre:

No es mucho lo que he llegado a saber de aquellos años. Entre lo poco que mi madre me ha contado y las cartas que él escribió desde el frente, sé que una parte de la guerra la hizo con los republicanos y la otra parte con los nacionales. Sé que

los republicanos, por razones que no he llegado a averiguar, lo tuvieron preso catorce meses en el castillo de Montjuich, a la espera de juicio. Como en ese tiempo no lo dejaron escribir cartas, en casa y en el pueblo lo daban ya por muerto. (BALC, 103-104)

Sin embargo, su madre es una persona recelosa de su propia intimidad y de sus historias personales. Por lo tanto, lo poco que puede arañar Landero tiene que ver con otros personajes y apenas nada sobre ella misma: «Lo único que he llegado a saber de los años oscuros de mi madre, [sic] son unas pocas anécdotas dispersas que ella me ha referido muchas veces, junto con detalles que permiten imaginarse el escenario, y el tumulto vital de fondo, donde ocurrieron esas peripecias» (BALC, 202).

En comparación con el escenario de fondo que sí vislumbra en la vida de su madre, la infancia y juventud de su padre se muestran como contextos completamente desconocidos para el autor:

Eso es todo lo que he llegado a conocer de los años oscuros de mi madre. De mi padre, sin embargo, no sé absolutamente nada. ¿Cómo fue su niñez y su adolescencia y su primera mocedad? Imposible saberlo. Solo hay una fotografía de mi padre niño. Es un retrato donde mi padre y el abuelo Luis posan solemnemente en un escenario preparado al efecto con maceteros y colchas historiadas. Los dos visten cuidadas prendas campesinas. Mi padre lleva boina y mi abuelo sombrero. Mi padre sostiene entre los brazos una liebre muerta. Debe de estar fechada hacia 1922. Eso es todo. Luego, hasta las cartas de la guerra, no sé nada de él. Ni siquiera una anécdota. (BALC, 206-207)

Todas las historias desconocidas están protagonizadas por los personajes fundamentales en su propia biografía, pero también están mezclados con sus recuerdos de infancia y, como vemos con los documentos (como cartas o fotos) que todavía conserva.

## **2. Protagonista otro**

Su familia, el pueblo y el campo son tres realidades que van indefectiblemente unidas en el imaginario de Landero. Por eso, en esta autonovela ese «protagonista otro» a veces se confunde y se mezcla. No se trata solo de un personaje o de un relato, sino de los hilos que entretejen la historia de una ascendencia de campesinos que, llegado el momento, coincidiendo con la generación de sus padres, emigran a la capital en busca de un futuro más próspero. Sus antepasados, como en el siguiente fragmento, forman parte de la misma masa anónima que luchó y trabajó la tierra y cuyas vidas quedarán siempre en el olvido.



Ahora, cuando ves desde un alto, desde el castillo por ejemplo, aquellas tierras ya amansadas y suavizadas y convertidas en un paisaje duro pero hermoso, te acuerdas de tu abuelo Luis, y de las muchas generaciones que con su empeño y su coraje, y casi siempre humilladas bajo el yugo de la servidumbre, dejaron allí su huella, su obra, tan anónima y sobrehumana como la de los artesanos y peones que laboraron en la sombra para alzar una catedral. Una obra casi invisible para una mirada desatenta. Sí, ese es un paisaje hecho de tiempo, donde puede percibirse el poderoso latir de la historia, y algo del eco de otras historias más humildes que se perdieron y que ya nadie, nunca, contará. (BALC, 49-50)

Cabe señalar el hecho de que el autor se reconozca en esas historias perdidas y, al mismo tiempo, reconozca su intención de no permitirles el olvido. Su madre, además, funciona como sostén de esas historias. Las conversaciones con ella ocurren en casa, en un contexto cotidiano y en un ambiente íntimo que invita a la ensoñación:

Cuando venga el otoño, pensé, con las primeras lluvias, su muerte quedará ya lejos. Será casi como si no hubiese ocurrido.  
Habrá que pensar en cenar y acostarnos, que mañana hay que madrugar.  
Pero durante un rato todavía continuamos allí, en silencio, respirando el aire nuevo de la noche, y los dos entregados secretamente a una esperanza cuyo origen no nos atrevíamos a nombrar. (BALC, 98-99)

La férrea figura paterna, fundamental para la evolución psicológica del autor-narrador, es, sin embargo, una fuente de carencias afectivas y de conocimiento. Landero realiza una elaboración de la historia paterna a partir del capítulo siete, llamado precisamente «Grandes descubrimientos», donde se centra en su historia como soldado de la guerra civil:

Mi padre, por ejemplo, como muchos otros, viajó por primera vez por el servicio militar, y más le hubiera valido quizá, dicho sea de paso, no haber salido nunca del lugar olvidado del mundo en que nació. Le tocó en Seu d'Urgell, y estando allí estalló la guerra, y entonces comenzó para él una experiencia esencial, que forjaría su carácter y lo marcaría para los restos. (BALC, 103)

También sugiere los percances por los que ha podido pasar su padre, aunque no pueda contrastarlos. Sin embargo, la importancia de ese personaje para su propia historia es suficiente como para (re)construir basándose en su propia experiencia:

Así que la guerra inculcó en él el germen de un afán sin objeto, que sería ya fuente inagotable de frustración y de melancolía, y de una hiriente conciencia de fracaso ante lo que pudo ser y no fue, lo que estuvo al alcance de su mano y no llegó ni siquiera a tocar. La guerra, que tanto le dio, fue finalmente para él una derrota personal. A ese horror, no se acostumbró nunca. (BALC, 133)

### **3. Metaliteratura**

Como hemos visto, los capítulos ambientados en el presente ofrecen una mayor carga metaliteraria, ya que se trata de contextos actuales en los que el autor, para empezar, se plantea escribir el libro que estamos leyendo y justifica de varias maneras su decisión:

Ayer comencé a escribir mi nueva novela, y aunque al principio las cosas iban bien, e incluso me abandoné a deliciosos raptos de euforia por la facilidad con que despachaba los primeros compases del relato, luego, al apurar la tercera Mahou de la mañana y al leer de un tirón lo que acababa de escribir, y según leía, me fui poniendo cada vez más y más triste, hasta que al llegar al final me sentí profundamente abatido, como nunca en mi ya larga vida de escritor. (BALC, 13)

Después de intentar escribir una novela que no le satisface, Landero se plantea el porqué. La respuesta tiene mucho que ver con el libro que sí está finalmente escribiendo: «Cosas así. Y de tarde en tarde me decía: ¡Qué! ¿Cuándo vas a ponerte a escribir? Pero yo estaba reñido con la literatura, saturado de ficción, y hasta los buenos libros me aburrían» (BALC, 20).

La ficción no puede saciar otras necesidades que no son exclusivamente literarias, sino que están muy cerca de la propia vida. No solo siente en sí mismo esa saturación, también la observa en el público, aunque justificándola por la gran oferta de ocio ajena a los libros:

Y, además, ¿tantas fatigas para qué? ¿A quién van a interesarle en estos tiempos las pobres andanzas de un jubilado maniático con su pistolita y sus limosnas? ¿Es que no ves que hoy casi nadie lee novelas, o al menos novelas literarias, y que hay placeres y modos de entretenimiento, y ofertas de ocio en general, más fáciles, baratas e instantáneas, y que tú mismo durante estos meses te has entregado gustosamente a ellas, como un niño en una tienda de chuches, feliz quizá sin atreverte a confesarlo? (BALC, 24)

Por eso, a continuación, explica lo que veníamos apuntando antes: la cercanía de este tipo de escritura (la autonovela) con la vida misma.

Y entonces sentí, pero con una intensidad nueva y juvenil, lo que ya he sentido otras veces, que la vida no está aquí, sentado ante un atril en la soledad de un cuarto y rodeado de libros y papeles, sino ahí fuera, en el bicherío de la calle, en la efervescencia de lo público, en la prontitud de la acción, en el limpio y humilde batallar de los días. (BALC, 25-26)

¿Dónde está la vida? Después de un paseo, regresa a su casa y se da cuenta de que su vida está donde estén sus libros y sus cuadernos. Y desde ahí es desde donde debe ponerse a escribir:

¿Qué hago yo aquí?, me dije, y bostecé. Y al rato, ¿cómo he podido dejarme embaucar por el romanticismo pueril con que cantan estas otras sirenas? No, la vida no está aquí, y de estar en alguna parte está allí arriba, al menos para mí, en

mi cuarto, junto a la acacia y ante el atril, entre mis cuadernos y mis libros y mi material de papelería, y en las palabras, y en la imaginación que, poca o mucha, me ha concedido la naturaleza, ese es mi mundo, a él me debo, y sólo en él me toca laborar. (BALC, 27)

Después de este primer capítulo, completamente metaliterario, existen otros muchos ejemplos de metaliteratura contenidos en las tramas que despliega. Para empezar, en el momento en el que la organización del relato se nos revela, en este caso en el tercer capítulo, Landero ya está ofreciendo cierta metanarración: «Con una excepción. Tu padre leía el periódico todos los días, estaba suscrito al *Ya*, y en casa además había un libro. Luego hablaré de él» (BALC, 54).

También ocurre en otros momentos posteriores, donde establece cuáles son los temas que va a tratar y su orden: «Y es que la naturaleza conservaba entonces algo de su magia ancestral. Uno se fue impregnando de esa mentalidad antigua junto con el uso de razón en los interminables coloquios familiares. / Hablaré primero de los coloquios y luego de la magia» (BALC, 161).

Ya hemos visto cómo el uso de demostrativos y adverbios de presente apunta directamente a una escritura metaliteraria. Además, en este fragmento aparece una confesión: todo lo que Landero ha escrito está en deuda con la muerte de su padre, es más, como también se nos confesará, ser escritor está muy relacionado con la familia en la que nació.

En ese momento entró una enfermera y yo aproveché la ocasión para irme, sin despedirme de él, dejando solo para mi madre y mi hermana un vago adiós. Y me fui. Lo que no sospechaba, claro está, es que el camino que iniciaba en ese instante fuese tan largo y tan definitivo, porque ya no me dirigía a la calle sino hacia el futuro, era allí donde comenzaba mi verdadero futuro, el que con el correr de los años me traería hasta esta mañana en que escribo estas líneas, deudas, *como casi todo lo que he escrito en mi vida*, de aquella tarde incesante de mayo. Y es que a veces el pasado no acaba nunca de pasar. (BALC, 90, cursiva mía)

No faltan tampoco reflexiones sobre sus propias páginas: «Todo esto, estos párrafos de sabor proustiano, es algo que he sabido desde casi siempre, y sobre lo que he disertado y escrito en más de una ocasión, pero ahora, al enfrentarme de un modo tan directo con mi pasado, lo veo con una claridad nueva, deslumbrante» (BALC, 116).

Con su madre habla sobre los tiempos de la guerra y algunas de las historias que le cuenta son apenas creíbles. Por eso, Landero, muy elocuente, valora esas leyendas como parte de una

realidad más amplia. Incluso hablando sobre las conversaciones con su madre está teorizando sobre la literatura:

Y después de cada historia se hacía un silencio donde los misterios de la ficción eran aún más inquietantes porque ahora pertenecían de pleno derecho a los dominios de la realidad. El corazón de la doncella que oye acercarse los pasos del malvado palpitaba con la misma ansiedad que el tuyo, y la mano del sacamantecas estaba a punto de rozarte la piel ya erizada de espanto. (BALC, 177)

Esa completud que dan los grandes relatos que teorizaba Lyotard es un fenómeno superado, pero que muchos de estos escritores evocan. Se trata de un *leitmotiv* para la escritura de una autonovela: completar lo que solo se conserva a través de fragmentos. El orden cerrado de la literatura es muy distinto al de las vidas, sobre todo si son vidas pequeñas, anónimas, prescindibles, es decir, «pequeños relatos» esperando ser narrados.

Y quizá sea así. Quizá, en general, haya poco que contar acerca de la vida, tan monótona casi siempre, y por eso existen y nos gustan tanto las novelas y las películas, donde los años, aligerados de su carga de tedio y reducidos a lo esencial, se organizan armónicamente en torno a un argumento con su principio, su desarrollo y su final trágico o feliz. Y nos parecen reales, o al menos verosímiles, porque nuestras vidas, vagamente, se parecen a esas historias completas y cerradas. (El caso de mi padre, dicho sea entre paréntesis, es aún más singular, porque la suya fue una vida trágica sin argumento, sin historia, sin otra cosa que la tristeza de desear en vano, que es tanto como decir que la pura tristeza de existir). (BALC, 202)

Las autonovelas, precisamente por su naturaleza, no están carentes de fragmentos. Vemos, en el caso de Landero, cómo su relato se divide en épocas distintas que sí conservan un nexo de unión (su familia y él mismo) pero que explora desde situaciones distintas: el presente, la evocación de los meses posteriores a la muerte de su padre, su infancia, su juventud, las épocas vividas por sus familiares antes de su nacimiento... La metaliteratura también desvela las motivaciones del mismo libro que las contiene. Así, a través de una de las conversaciones con su madre, Landero confiesa que este «es un libro donde todo lo que se dice es verdad», a lo que la madre no sabe qué contestar. En ese enunciado, bien avanzado ya el libro, está también contenida la pretensión de veracidad, ya que es solo a través del testimonio fidedigno de su madre que Landero se introduce en un pasado que no conoce. E incluso las palabras de su madre son puestas en cuestión, no se toman al pie de la letra, como hemos visto en los fragmentos anteriores.

Así que ayer mi madre y yo volvimos a repasar los viejos tiempos en busca de algún pormenor traspapelado. Pero no encontramos nada que no

supiéramos ya.

¿Por qué te ha dado últimamente por preguntar tanto?

Le dije que estaba escribiendo un libro sobre la vida de todos nosotros.

Con lo mentiroso que has sido siempre, habrá que ver lo que cuentas ahí.

No, esta vez no hay mentiras. Es un libro donde todo lo que se dice es verdad.

Ella se quedó dudosa y como ausente, y solo tras un buen rato dijo: Él podía vivir perfectamente todavía, ¿por qué no? (BALC, 212)

Otro de los aspectos que hemos tratado anteriormente (Gallardo, 2014) es la motivación del escritor ya consolidado para afrontar una historia autobiográfica y, además, familiar. Vemos, como nos señala Caballé, que existe un interés comercial por parte de una sociedad que demanda productos «autobiografizados» (Caballé, 1995, 65),<sup>59</sup> sin embargo, en el caso de estos escritores, esa motivación es más personal que literaria, que solo puede ser canalizada a través de lo que son: gentes que escriben. Escribir sobre los entresijos familiares y sobre los traumas tiene consecuencias reales en las vidas de los parientes cercanos, son informaciones demasiado sensibles para ser tratadas de un modo autoficcional (los temas tratados «difícilmente admitirían un tratamiento ambiguo», como señalaba Alberca en referencia a las antificciones [2017, 337]). Landero admite que la motivación para escribir este libro está en encontrarle un sentido a su vida, ya que todo lo demás está conquistado:

Hace poco me propusieron dar una charla y, buscando tema, se me ocurrió contar algo de lo que he escrito en los últimos meses. (...) Porque de eso es, entre otras cosas, de lo que tratan estas páginas, de cómo fui encontrando un sentido a mi vida en el oscuro y errático devenir de los años. Lo demás es casi todo la vida remansada, los vagos y dispersos anhelos ya encauzados: el hogar, el trabajo, la escritura, la mansedumbre de los hábitos, el rumbo puesto hacia un norte seguro. Algún día debería escribir un libro sobre los momentos esenciales de algunos personajes literarios. (BALC, 233)

Algo que tampoco es exclusivo de Landero es confesar, de un modo metanarrativo, cuáles son los rasgos autobiográficos de otros de sus libros: explicar la autonovela presente arrastra también las ficciones que se construyeron a partir de ella.

Y eso por no hablar de la muerte de mi padre, fuente de todo afán. En casi todas las novelas aparece alguno de esos momentos estelares, y a veces en ellos está la clave para acceder al sentido profundo de la historia. En fin, supongo que ese, al igual que la novela del jubilado que abandoné a las pocas páginas para contar esta deshilvanada y verdadera historia de recuerdos, es otro de los muchos libros que

59 En esta saturación la productos culturales y de entretenimiento cuyo reclamo es la «vida en toda su crudeza», advierte la teórica, la sociedad encontrará dos caminos de adaptación: «o bien la sociedad acabará por saciarse muy pronto», «o bien su consumo se convertirá en una especie de bulimia permanente, en la medida en que nunca se verá colmada su ansia de conocer las vidas de los otros» (Caballé, 1995, 66).

nunca escribiré. (BALC, 234)

El paso de hacer público este manuscrito es casi tan importante como su proceso de escritura, porque supone la culminación del «acto autobiográfico», como lo llama Pozuelo Yvancos (2006, 89). Sabemos que el motor narrativo no es codependiente «del deseo de publicación» (Gallardo, 2014, 91). A la primera fase, la fase de comprensión, narración y superación le sigue una segunda, igual de importante, «la proyección de su historia íntima en el plano público», donde se produce una «separación objetiva con su historia personal» (Gallardo, 2014, 91) porque interviene la lectura del público y porque hay un desprendimiento físico del objeto narrado. Como acto del habla, la autonovela interviene y modifica la realidad en la que se inserta. Después del párrafo anterior, Landero reflexiona sobre qué más podría añadir a este libro, es decir, se da cuenta de que está llegando al final del camino y de que va a tener que hacerlo público, como efectivamente ocurre meses después de la fecha del fragmento (marzo de 2014). También nos cuenta cuándo comenzó a escribirlo (septiembre de 2013), que coincide con los dos capítulos metaliterarios del otoño desde el balcón: «Hoy es 8 de marzo de 2014 y, desde que se me ocurrió el título de la charla, siento que estoy llegando al final de este libro. ¿Qué más podría añadir? Empecé a escribirlo en septiembre y ahora estamos ya casi en primavera» (BALC, 234).

#### **4. Pretensión de veracidad**

En el epígrafe «Metaliteratura» se han revisado algunos fragmentos donde se expresa una indudable pretensión de veracidad. Hay algunos datos que se encuentran esparcidos por el libro que también son rastreables y contrastables, como por ejemplo, al principio del mismo, cuando Landero sitúa su anterior libro un año antes de la escritura de este: *Absolución* fue su anterior libro, publicado en 2012 por la misma editorial. Como sabemos que está abordando la escritura de este nuevo libro en otoño de 2013, es un dato cierto que comparte: «Y esa misma nostalgia fue la que sentí al leer el inicio de mi nueva novela. La última la publiqué hace ya casi un año y durante este tiempo me he dedicado mayormente a navegar por Internet» (BALC, 20).

Abandonar la ficción de un modo consciente supone una pérdida psicológica. Un escritor como Landero, escudado no solo en la calidad de su prosa, sino en una carrera como autor de ficción, encuentra esa pérdida a todas luces frustrante, inabordable. No solo por la

complejidad del libro que quiere afrontar y los condicionantes sentimentales que implica ese acto, sino también porque sabe que la autobiografía no cuenta con el prestigio de la ficción, como expone en el siguiente fragmento. Si él está acostumbrado a «la inventiva y al embuste», no solamente él debe luchar contra la tendencia a seguir fantaseando, sino que se puede llegar a preguntar quién va a tomar su libro como un acto de desvelamiento y de *verdad*.

Porque, si abandonas la novela, me dije, ¿qué haces? Es decir, ¿qué escribes? Porque no sabes vivir sin escribir. No sabes. ¿Algo de tu vida, quizá de cómo la fantasía y el lenguaje fueron arraigando en tu alma hasta que, casi sin darte cuenta, te convertiste en poeta, allá en la adolescencia? Pero eso, ¿será más fuerte y auténtico que la pura ficción? Vamos, vamos, ¿desde cuándo lo vivido, en literatura, es garantía de la verdad? ¿Y hasta qué punto el carácter imaginario de la memoria, y tu afición a la inventiva y al embuste, no te llevarán fatalmente hacia el derrotero de las patrañas novelescas? (BALC, 28)

No obstante, a pesar de lo dicho, no resulta (parece) muy complicado seguir defendiendo que lo que cuenta es cierto. El mecanismo, ya conocido, de justificar un recuerdo o de contextualizar una información de la que no se está muy seguro sigue usándose en este libro de manera frecuente: «Quizá sea una licencia de la memoria, pero cuando se juntaban varios hombres de la familia yo recuerdo que los botines hacían allí abajo un concierto del demonio, y había que hablar muy alto para entenderse. Puede que sea un capricho imaginario, pero yo lo recuerdo así» (BALC, 44).

Uno de los atractivos de este libro es que su autor trata de encontrar en la historia familiar, en los mitos de su entorno y en su propio recorrido vital el origen de su vocación de escritor. Algo que se repite con frecuencia es el calificativo de mentiroso, dicho por miembros de su familia. Que él sea mentiroso es causa y consecuencia de su tendencia literaria y, al mismo tiempo, una mentira en sí misma, ya que el libro presente contradice esa realidad que parece inapelable y categórica: «Pero ¡qué trolero eres!, decían mis hermanas, ¿cómo puedes inventarte todas esas cosas? / Y mi madre, sin dejar de coser, en un tono neutro, como si constatará una obviedad: Ya de chico era muy mentiroso» (BALC, 60).

La prueba de ello es el mecanismo de justificación y de contextualización, de puesta en duda, en este caso, de los recuerdos ajenos y, por otra parte, la expresión de un deseo: acordarse él mismo para que ese recuerdo vicario se convierta en verdadero.

Así que, como iba contando, el único libro que había en todo el ámbito

familiar estaba en mi casa. Ese libro se titulaba *El calvario de una obrera o Los mártires del amor*, de León Montenegro, publicado en tres tomos por la editorial Miguel Albero, 1918. (...) Cómo llegó ese libro descabalado a casa es un pequeño misterio imposible ya de resolver. No lo sé, cómo me voy a acordar yo de eso, me dice mi madre cuando le pregunto. A lo mejor ya estaba allí cuando vosotros comprasteis la casa. Pues casi seguro que fue así.

Lo que sí me cuenta es que en verano, en la época de la siega y la trilla, mi padre les leía cada noche a los segadores un capítulo de aquel libro. Pero de eso yo no me acuerdo. Y el caso es que quiero acordarme, estoy a punto, pero al final no lo consigo. Es solo una ilusión. (BALC, 71)

Landero se atreve incluso a desvelar cómo funciona su imaginación: si el origen de ser escritor es la falta de libros, la falta de información y la carencia en general, las mentiras vienen a ocupar ese hueco.

Y tú, que antes no sabías si tu familia y tú mismo erais del pueblo o del campo, ahora tampoco tenías claro si pertenecías al pueblo o a la capital. Pero la imaginación, con sus mentiras tan necesarias y sinceras, venía a anudar los hilos sueltos de una realidad fragmentaria y caótica. (BALC, 77)

Cuando la realidad que se cuenta es muy lejana, como la ejecución frustrada de su padre durante la guerra civil, recurre al relato de su madre que es, a su vez, producto del relato de su padre. Esa separación tan grande es suficiente para poner en duda lo que se cuenta, es más, Landero hace una comparación entre esas historias y su propia imaginación infantil.

Entonces mi abuelo Luis, el pionero, partió de urgencia a Zaragoza con cartas de acreditación y llegó con el tiempo justo de salvarle la vida. Según mi madre (y esa sería sin duda la versión de mi padre), llegó cuando estaba de pie ante el paredón y el piquete de ejecución con las armas ya prestas. Pero yo sospecho que ese desenlace es una licencia imaginaria del tipo de las mías cuando de niño traía noticias maravillosas de Madrid. Lo cierto es que, tanto en un bando como en el otro, salvó el pellejo de milagro. (BALC, 104)

Igualmente, como apunta David Becerra Mayor, la vuelta al pasado remite a una cierta *aconflictividad* del presente: en la guerra civil se encuentra una trama sobre la que escribir una novela aparentemente carente de ideología pero que demuestra una «visión nostálgica del pasado, una sensación de pérdida de un tiempo en el que todavía todo era posible» (2015, 69-70). En el caso de Landero, esa visión nostálgica está enfocada en el franquismo, que es la época que vivió directamente, aunque en el fragmento anterior también se mencione la idea de «los dos bandos», que es una noción impuesta desde el franquismo para legitimar el golpe de Estado de 1936. Esta idea está desarrollada en la teoría de la equidistancia, que Becerra Mayor explica para señalar la simetría con la que abordan ciertos escritores la guerra civil, olvidándose de que «un gobierno no es un bando» (Becerra Mayor, 2015, 204). Del mismo



modo, como se puede interpretar a partir de la siguiente cita, hay una cierta «mirada indulgente» hacia el franquismo, donde lo sanguinario se mezcla con lo mágico o mítico, ya que, al parecer, en esa época las cosas solo podían «ir a mejor». Esto ya ha sido mencionado por algunos críticos (véase, por ejemplo, López-Aguirre, 2017), aunque lo verdaderamente notable es que Landero no haga en su libro ninguna manifestación explícita de reprobación hacia el franquismo desde el presente, al contrario, da por hecho que su adolescencia fue una buena época, aunque el contexto fuera el de una dictadura, que a todos los efectos privaba de libertad a millones de personas.

Sí, eran tiempos sombríos, tiempos brutos, de infamia y de ignorancia, pero tiempos irrepetibles y mágicos para quienes no tuvieron otros que vivir. Dentro de todo, no lo pasábamos mal entonces, ¿verdad?, le pregunto a veces a mi madre. Y ella: Claro que no, porque íbamos de peor a mejor, y eso le gusta a todo el mundo. Así es la vida. (BALC, 140)

Otro tipo de modelo de pretensión de veracidad es el que establece un gancho de lectura, lo que para ciertos teóricos ya constituiría una construcción «ficcional». Sin embargo, el orden narrativo y, todavía más, la revelación de ese orden supone, a nuestro juicio, un argumento más a favor de la pretensión de veracidad: «(...) en eso estaba cuando aquel día de febrero o marzo de 1969 atravesé la Puerta del Sol (...) sin sospechar que algo importante –otro de esos momentos estelares– estaba a punto de ocurrir en mi vida» (BALC, 188).

Además de jugar con el orden narrativo, otra de las características de la autoficción es la inclusión de datos personales un poco fantasiosos, pero finalmente no contrastables, que constituyen la materia prima con la que construir la historia. Para Landero, su significado es otro: las mentiras son reveladas como los orígenes de su «canonización», es decir, de su iniciación en el mundo literario y es esa relevancia la que quiere ser subrayada y no la historia en sí misma.

Y mi invención me pareció tan lógica, tan ajustada a las circunstancias reales, que cuando regresé a Madrid me sentí alegremente autorizado a hacer ese añadido imaginario y a contar a quien quisiera oírlo que yo había bailado en Moscú con Sofía Loren. Y lo hacía con tan buena voluntad, y con detalles tan precisos, que a veces la versión ficticia me parecía, y hasta me sigue pareciendo, más verosímil, y desde luego más justa con Sorel y conmigo, que el suceso real. Un oscuro mundo de inciertas verdades, de verdades intermedias, apuntaba en mi alma.

Solo mis hermanas, apenas comencé a contar la historia, me interrumpieron de una vez por todas: Pero ¡qué mentiroso y presumido eres! Y mi madre, en un tono neutro de voz: Ya desde chico era muy mentiroso.

Y sí, aquel fue el año inolvidable de mi canonización. (BALC, 195)

Como apuntaba Deleuze, la función de la literatura consiste en «inventar un pueblo que falta», un pueblo «menor», donde, a través de un proceso escritural, se ponga de manifiesto «la posibilidad de una vida» (1996, 16). En el caso de Landero, ese pueblo pequeño es el que se construye a través de las vidas que trata de rescatar del olvido, entre ellas, la de su propia madre, a la que de nuevo significa como la fuente de muchas de las historias del libro, pero también como una mujer que no quiere contar su propia vida, porque «no le parece interesante», es decir, porque es un sujeto plenamente consciente de su intrascendencia en el devenir de la Historia. En la escritura encuentra Landero ese camino, siempre incompleto porque está lleno de lenguaje antiguo y también de metaliteratura de destellos, para buscar a su madre «al final del viaje». Como afirma Deleuze, «se escribe para el propio padre-madre» (1996, 14).

Por eso, ahora que puedo, interrogo exhaustivamente a mi madre sobre el pasado. Van quedando muy pocos de su generación, y pronto no habrá nadie a quien preguntar sobre aquellas vidas anónimas y humildes, y a punto ya de extinguirse del todo en la memoria colectiva. Me gusta mucho conversar con mi madre, escucharla. Da gusto oírla hablar. Habla de un modo natural y sencillo, con la viveza y el vigor del antiguo lenguaje oral, el que ella oyó de niña, y que sería más o menos el mismo que aprendieron su madre y su abuela de otras generaciones anteriores. Hablo mucho con ella, y sin embargo apenas sé nada de su infancia y de su juventud. Le pregunto y le pregunto, un año tras otro, pero ella no me cuenta. No porque no se acuerde o no quiera contarle, sino porque su vida no le parece interesante. Pero si no hay nada que contar, me dice. (BALC, 201-202)

## 5. La autonovela como espejo

Esta autonovela familiar es categorizada en muchas ocasiones como autobiografía tradicional. Es un hecho constatable que hay muchos momentos en los que Landero narra su propia vida: su infancia, la relación con sus padres, etcétera. Sin embargo, como hemos visto en el epígrafe inmediatamente anterior, la importancia que otorga el autor a la (re)construcción de las historias familiares, aunque sean para encontrarse a sí mismo finalmente, construye un relato más ambicioso que el de una autobiografía, por el peligro que corre esta de terminar siendo un ejercicio de autocomplacencia y autojustificación.

A veces me pregunto por qué caminos, por qué atajos, por qué oscuros designios del azar he llegado yo a ser escritor. ¿Por qué? Además de abogado, y bajando en

el escalafón, tu padre te animaba a ser médico, militar de carrera, o incluso, en el peor de los casos, un buen artesano o un obrero cualificado, por ejemplo mecánico, porque él admiraba mucho la mecánica. Pero ¡escritor! Eso no entraba ni siquiera dentro de lo verosímil. Qué diría él si estuviera vivo, si pudiera verte, leer tus libros, reconocerse en ellos, convertido en personaje de ficción. (BALC, 43)

El autor-narrador y sus personajes (en el fragmento anterior, su padre) dialogan dentro de una narrativa no fantasiosa, sino pegada a los recuerdos y a la realidad recordada. El autor, en el acto de narrar qué imaginaría su padre, nos cuenta la inverosimilitud de haberse convertido en escritor. Lo contado deja traslucir la honestidad de quien sabe que los recuerdos pueden ser tramposos. En el siguiente fragmento, Landero subraya que lo importante no son los detalles del relato (si pescaron más o menos o si no llegaron a pescar nada), sino «la riqueza del rito», es decir, la coparticipación de un secreto (un lugar donde nadie puede acceder) que además es un recuerdo de vivencia paterno-filial. Esa mezcla entre metaliteratura y pretensión de veracidad no debe impedirnos ver que también, en el fondo, se acaba sugiriendo que los escasos momentos vividos con su padre son tesoros de los que el autor-narrador trata de extraer una esencia: la esencia de quién es él. Quién es él con su padre y quién es él sin su padre.

Una vez te llevó con él a pescar. Si pescasteis algo no lo recuerdas ni te importa ante la riqueza del rito, de la puesta en escena, los preparativos, el zurrón y las viandas, la narración anticipada de lo que habría de ser una jornada memorable, el viaje, montados los dos en un caballo hasta el lugar recóndito de la rivera que casi nadie conocía y adonde muy pocos sabían cómo llegar, no se te ocurra contarle a nadie este secreto (...). (BALC,52)

Lo que permanece en la memoria, parece querer decir Landero, permanece porque tuvo una importancia sustancial en el desarrollo de la historia de un sujeto. No importa tanto recordar cuántos o cuáles, sino los huecos que traspasan el propio relato: «No, acaso no pescasteis nada o casi nada, pero los grandes peces no pescados pueden en la memoria mucho más que los pequeños y escasos que quizá llegasteis a pescar» (BALC, 53).

La falta de recuerdos con su padre, incluso en situaciones que ambos compartían como la búsqueda de un puesto de trabajo, pero en las que Landero no estaba presente, se suple con una escena confesionalmente imaginada.

Tantos años después me imagino a mi padre, o mejor, lo veo claramente, casi puedo tocarlo, y escucho el tono de su voz, cuando entra en las mantequerías y en el taller y pide ver al dueño o al jefe del local. Torpe, con su garrota, con su

estampa anticuada y sus excéntricos modos campesinos, cuenta su historia por encima, (...) hasta llegar a su gran tema, al centro mismo de sus desvelos y tormentos: el varón, el elegido, el depositario de todas sus esperanzas y el beneficiario de todos sus esfuerzos, el que llamado a representar el papel de héroe solo daba la talla para hacer de villano o de pícaro... Y así, iría cerrando el trato. Que si querían, que no le pagaran, que solo le hicieran el favor de ponerlo a trabajar en los tajos más duros y que no tuvieran escrúpulos con él, y tengan cuidado con lo que dice porque es muy mentiroso, y que si no cumplía como es debido hasta la última orden que hicieran el favor de llamarlo, aquí les dejo mi tarjeta, que ya me encargaré yo de darle un buen repaso, porque ese es al parecer el único lenguaje que él entiende. (BALC, 64-65)

Esa evocación de un hombre violento, abusivo es, sin embargo, narrada con un dulzura inmensa. Existe un paralelismo entre la visión del franquismo y la de la severidad de su propia casa: se remite a ellos porque parece que es la fuente de la individualidad del escritor, el lugar bueno y seguro del que emana todo lo demás vivible y vivido. En el fragmento anterior está claramente expresado cómo imagina que su padre le ve a él: «el que llamado a representar el papel de héroe solo daba la talla para hacer de villano». En el mito familiar, ser un escritor es, probablemente, ser un maleante. Y, sin embargo, Landero no parece incómodo con todas esas vejaciones e insultos, porque hay una conexión familiar que es inquebrantable.

Por otra parte, el uso de la primera y la segunda persona conduce a una mimesis edípica entre el relato del hijo y el de la madre. Hay ocasiones, como en la siguiente, en las que parece dudoso que se trate de la voz materna, porque no parecería muy coherente que la propia madre hable de sí misma en tercera persona. Más allá de la sintaxis, lo que nos interesa de este fragmento es que remite a la novela familiar freudiana: es el hijo (o nieto) quien se busca y se reconoce en el carácter de sus ascendientes.

Sí, Paco puede ser un buen ejemplo del carácter atormentado e infantil de muchos parientes por parte de tu padre. Tú mismo, no hay que irse lejos, eres también así. Sin embargo, por parte de tu madre, que eran de otro pueblo y cuya numerosa familia se dispersó luego por otros lugares, todos sin excepción eran mansos, ingenuos y realistas, alegres y poco imaginativos, cariñosos pero desapasionados, sencillos y enemigos de complicarse la vida. (BALC, 54)

Si la historia y el carácter familiar es algo de lo que uno no puede escapar, tampoco las vivencias extremas o traumáticas escapan de dejar una huella en la memoria: para Landero, esas vivencias son reveladoras porque de ellas se puede extraer una verdad sobre uno mismo.

Como en todas las vidas, en la mía ha habido unos cuantos momentos esenciales, deslumbrantes de tan reveladores, que te sacan del alma las verdades más hondas y escondidas, y que de pronto te dicen más de ti mismo y del mundo que todos los

libros y la sabiduría de los maestros, y que ya se quedan en la memoria para siempre, haciéndose fuertes en ella contra todo tipo de asaltos de la inteligencia, de razonamientos y remedios, y señoreando en el pasado a su capricho y a su arbitrio, indestructibles, crueles, sordos a toda súplica. (BALC, 64)

Pero durante todo el libro sigue existiendo una tensión entre el yo individual que se desmarca del «relato oficial» y el yo que siempre se parece y se seguirá pareciendo a sus familiares, es decir, el yo que está destinado a ser a pesar de todo. En esa tensión se encuentra también el pueblo y la ciudad, el campo y la oficina, la escuela y la fábrica, la literatura y la abogacía... En la siguiente frase, la comparación entre realidades produce un sujeto extraño y extrañado, que es consciente de que solo puede encajar desde la mentira (o la impostura, como dice él).

(...) nunca tuve claro si yo pertenecía al colegio o al taller, a la ciudad o al pueblo, al mundo moderno o al mundo antiguo, a la clase media o a las clases humildes, o si era una mezcla, un híbrido de dos modos de vida inconciliables, y destinado por tanto a la extinción o a la impostura. (BALC, 67)

Cuando el padre le descubre en una mentira (que se está quedando el dinero que le dan en el trabajo mientras asegura que el patrón no le paga), le propina una paliza. En lugar de leerlo como un exceso, Landero lo ve como un rito iniciático. A partir de él, es cuando el hijo vuelve al cauce de las expectativas del padre (convertirse en un «hombre de provecho»), ya que se ha desprendido de la carga de ser quien no es y el sacrificio de la violencia lo ha despojado de la culpa de no ser el hijo que el padre espera.

Al rato vino otra vez, me examinó el labio partido y me dio una moneda de cinco duros. Anda, me dijo, lávate y ponte de limpio, y vete al cine, y cuando vengas me dices qué es lo que quieres en la vida, si quieres ser un maleante o seguir estudiando y hacerte un hombre de provecho. Y yo me fui al cine a ver una sesión doble, y al salir, ya de noche, me sentí feliz y como liberado de una enorme carga, y cuando mi padre me preguntó si había pensado bien lo que me dijo, yo le respondí que sí, que lo había pensado y que quería ser un hombre de provecho. (BALC, 68)

Landero narra un encuentro entre él y su padre, cuando este está a punto de morir. En esa muerte se encuentra él mismo, porque consigue superar la brutalidad que encarna el padre y verlo como un ser humano vulnerable que, además, busca en él amparo y cobijo. Superar al padre, para Landero, es superar una mirada inquisidora que le juzga y que, llegado el final de la vida, se torna delicada e indefensa.

Y en un momento dado, una de las veces que se sentó en la cama, me miró. Yo no le había visto nunca aquella mirada. Era una mirada de miedo, indefensa, y sobre todo implorante. Me miraba implorando algo, quizá mi cuidado, mi cariño, mi

protección. Fue algo fantástico, como un sueño. De repente yo me había convertido en el padre y él era el hijo, el desvalido y el desamparado, la víctima que mendiga un poco de piedad a quien tiene poder para otorgarla. Fue una mirada larga, de una intensidad reveladora: en un instante nos dijimos más cosas que en toda nuestra vida. Pero ya era tarde para todo. (BALC, 89-90)

Landero no solo se ve a través de los ojos de su padre, sino que se refleja directamente en su vida. En el siguiente fragmento, extraído del capítulo 10, donde se narra el regreso del padre de la guerra civil, el autor-narrador explica por qué, siendo el padre campesino, tiene o ha adquirido «un gran respeto por los rituales del saber» (BALC, 106). Las vivencias de la guerra, en lugar de empequeñecerlo, le han abierto las puertas a realidades inimaginables para alguien que vive una vida estrecha en el campo. Landero coloca ese «descubrimiento» en el mismo plano que su propia iniciación en el mundo de la literatura.

Cuando conocí esta historia, pensé de inmediato en mi padre, que regresó de la guerra derrotado no por la armas sino por las letras, por la visión alucinada de una realidad desconocida y ni siquiera imaginada o soñada hasta entonces por él. (...) Y todo eso, las melodías del acordeón, los trazos de un dibujo, el alegre teclear de la máquina de escribir, los trucos de magia, las Capitales, la música exótica de otras lenguas, todo eso (como las antinomias kantianas para el infortunado Falkenfeld) fue para él mucho más importante que la guerra, con todos sus horrores rutinarios y estériles y su fragor ensordecedor de cataclismo histórico. (Dicho sea al margen, muchos años después a su hijo le ocurriría algo similar, pero con la literatura. El mundo objetivo palidecía y se desvanecía ante la vívida realidad de los libros y de la escritura). (BALC, 130-131)

Esto explica por qué el padre quiere que el hijo sea abogado. Es porque intuye que hay un mundo más allá de la vida de labranza y su hijo, su primogénito, no puede renunciar a acceder a él. Pero es cierto también que esa idea la gesta el padre, ya que en su entorno no hay gusto por el saber ni tampoco materia prima: en casa solamente hay un libro.

Total, que tú, el que llegarías a ser escritor, no conociste los libros de niño, casi ni siquiera físicamente, salvo *El calvario de una obrera* y quizá los libros de texto de tus hermanas mayores, si es que tenían libros de texto, y el libro del maestro que te enseñó a leer y a escribir, don Pedro Márquez, y que él mismo, supongo que para protegerlo de vuestras manos pecadoras, os colocaba abierto sobre el pupitre y donde vosotros ibais leyendo de uno en uno en voz alta, repitiendo cada frase hasta que quedaba bien dicha, bien entonada y perfectamente comprendida. (BALC, 73)

Aunque ser escritor sea también uno de los rasgos más importantes del Landero que narra este libro, su lugar queda difuso en medio de los grupos con los que convive. Al contar con detalle cómo era la vida de sus antepasados, al narrar cómo era su padre, qué infancia vivió, etcétera, Landero duda sobre la posición que debe tomar, porque sabe que él mismo, que es

resultado de la historia y la memoria, tiene un papel complicado por su singularidad: «También allí, en el fútbol, mi papel era de lo más confuso, y ese ha sido siempre el signo de mi vida, la ambigüedad, el desarraigo, el merodeo, la vaguedad de los contornos, la indefinición de las tareas» (BALC, 97).

Por eso oscila entre distintos trabajos, en los que enseña distintos rostros, en los que trata de averiguar quién es. Muy reseñable es el capítulo donde cuenta cómo decide hacerse guitarrista, en cuyos párrafos mezcla la metaliteratura, una marcada pretensión de veracidad (en el siguiente fragmento reproduce lo que pone un documento, aunque no incluye una copia del mismo) y, además, como autobiógrafo, se busca en el pasado desde el presente.

Se examinó para el carné en el teatro de La Latina, una mañana de primavera de 1967, y tocó ante el tribunal unas alegrías y una farruca, y me acuerdo bien de esa fecha y de esos detalles porque también yo me saqué el carné ese mismo día. Aquí lo tengo delante, el carné. Aquí están los colores y las insignias de la Falange en las tapas de cartóné, y dentro pone:

Teatro, Circo y Variedades  
Subgrupo: Folklore  
Profesión: Guitarrista  
Madrid, 22 de mayo de 1967

(BALC, 141)

La madre no solamente es la fuente de información, sino la interlocutora de los recuerdos del autor-narrador. También en esos recuerdos se forma: (re)elabora su historia al narrarla y se expone a sí mismo. Pero, además, esa personalidad se apunala con el *feedback* de su madre, que refuerza su versión al sacarle el parecido con su padre: «Todo eso que me cuentas me lo conozco de memoria. Es la historia que vengo oyendo desde hace muchos años. Te oigo hablar y parece que es tu padre el que habla. Paco y tú sois igualitos que él, y espero que todo esto no acabe como yo ya me sé» (BALC, 145).

La mirada definitoria de la madre resulta crucial tanto en la historia como para las motivaciones de esa historia. Cada vez que la madre le dice a Landero lo mucho que se parece a su padre, este se siente más y más cerca de él, por eso lo narra, aunque no sean atributos positivos, porque en esa mirada encuentra razón y encuentra lugar: «Eres como tu padre, que empezaba muchas cosas y no acababa nada porque enseguida se cansaba de todo. En fin, que sea lo que Dios quiera» (BALC, 187).

Desde el presente evoca Landero a un niño que se hace consciente de las maravillas del campo, que para él ha sido hasta ese momento un lugar cotidiano y ordinario. Al hacerse consciente, ese niño desea compartir su visión –un tanto naíf y bucólica– con sus parientes. Y también desde el presente evoca de nuevo Landero ese lugar extenso donde pasó la niñez. Hoy en día ese campo no le remite a la belleza, sino a la memoria, porque esos parientes, sus historias y sus heridas son las que hacen y rehacen el mito y no la propia naturaleza.

Recuerdo mi estupor y mi alegría cuando leí en los libros de texto los primeros fragmentos literarios donde se describía la belleza del campo, y las ganas locas que sentí de ver a mis padres y a mis abuelos y a mis tíos y a mis primos mayores para contarles lo bonita que era la naturaleza, sus muchos colores y tonalidades, el horizonte, el canto de los pájaros al amanecer, la paz y el silencio, el rumor del arroyo. Ahora sé que se hubieran reído de mí, del mismo modo que ahora, cuando recuerdo los campos de mi niñez, por encima de la belleza, se me revela ante todo un paisaje hecho de historia; es decir, de tiempo y de dolor. (BALC, 182-183)

Igual que en el padre o en el primo Paco, Landero quiere encontrarse como un igual entre esos otros muchos familiares, ser parte de esa historia mítica de hojalateros y, además, convertirse en el portavoz de todos ellos, porque es quien tiene no solo la destreza, sino también el espacio público para poder ejercer la palabra como un puntal en una casa que está a punto de derrumbarse en el olvido.

Del mismo modo que no sé nada de mis bisabuelos, y menos aún de ahí para atrás, los que nazcan dentro de veinte o treinta años no llegarán tampoco a saber nada de nosotros. No seremos ni siquiera fantasmas. Quizá ni siquiera un nombre flotando a la deriva de los tiempos. Pienso entonces que acaso estas páginas puedan servir para que lo vivido no se pierda del todo, y para que algún día los futuros descendientes de los hojalateros ambulantes puedan captar un destello, un eco, de las vidas anónimas de sus antecesores... Qué se yo. (BALC, 243-244)

La metaliteratura sirve para recordar que el mito familiar no solo funciona a un nivel psicológico intrafamiliar, sino que tiene una repercusión en la memoria y, por tanto, en la identidad de quien escribe y que sostiene el relato que nos presenta. Porque su reconstrucción, su conservación y su publicación son los motores de escritura del libro.

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

Como en muchas familias, y más si hablamos de una de principios del siglo XX, la emocionalidad forma parte del terreno interno de los personajes, una faceta que no se muestra ni se comparte y que solo se puede intuir a partir de las acciones que se recuerdan o, como en



este caso, de las que se destapan accidentalmente:

Un día lo sorprendí cantando, a él, a quien nunca nadie oyó cantar. Cantaba en voz baja, y con mucho sentimiento, «Adiós, muchachos, compañeros de mi vida», y al verme se calló, avergonzado, confundido, y yo tuve miedo de que me odiara por haberle descubierto aquel secreto. (BALC, 73)

El secreto de Landero no son los mitos familiares o comunitarios; su tendencia a la mentira proviene de una desconfiguración de su realidad: en Madrid nadie sabía de su pueblo y de sus leyendas y mitos, y viceversa. Si él no era de ninguna parte porque no podía compartir referentes, entonces la mentira era un buen método para ocultar su falta.

Aquella fue otra de tus experiencias esenciales, el descubrimiento —la incredulidad al principio y la lenta y penosa evidencia después— de que nadie allí tenía noticias de la Piedra, ni del Castillo, ni de Valdeborrachos, ni de don Daniel, ni de Pereira ni de Aníbal, y ni siquiera de tu pueblo.

Todo un mundo de héroes y de mitos se vino abajo en un instante. De pronto te sentiste huérfano de mundo, de realidad. ¿Y cómo llenar ese vacío, cómo aliviar el dolor de aquel desgarramiento? ¿Fue entonces cuando empezaste a creer en Dios, a rezar de rodillas, a rechinar los dientes y a arrugar la nariz?

Quizá también fue entonces cuando empezaste a convertirte en un mentiroso casi profesional. Como ahora tenías dos realidades y vivías en dos mundos, en Madrid les mentías a tus compañeros con las maravillas de tu pueblo y presumías de ellas, mi abuelo mató una vez un oso con solo un cuchillo de monte, a mi hermana la mayor le picó una vez una víbora, un día vi llover peces y ranas, a don Álvaro de Luna lo asesinaron en el castillo de mi pueblo, y aquel nombre, don Álvaro de Luna, era por sí solo ya un prodigio, mi tío Ignacio se comió una vez sesenta huevos fritos, mi padre con su pistola mató una noche a un forajido, en mi pueblo hablaban cantando, allí hay culebras que vienen de noche y les beben la leche a las mujeres, y cuando ibas al pueblo mentías sobre las maravillas de Madrid. (BALC, 75-76)

A pesar del paralelismo entre la historia nacional y la historia familiar, sorprende la magnitud del temor que confiesa Landero hacia su padre en referencia al que siente hacia el dictador Franco. Al padre lo coloca al inicio de una enumeración de tiranos donde también se encuentran también los jefes. Con todo, no se puede enfrentar a ninguno de los dos líderes, el familiar y el nacional; los sentimientos que infunden deben quedar bajo secreto.

Y si te portas bien, dentro de unos años igual te ascienden, y hasta puede que llegues a ser jefe. ¿No te gustaría ser jefe, ir a trabajar en coche?

Pero yo odiaba a los jefes, y por lo mismo odiaba todos los trabajos porque en todos los trabajos había jefes. Yo sabía, sí, que vivíamos en una dictadura, pero a mí aquel dictador me parecía inofensivo e irreal al lado de los dictadores que había tenido que sufrir y sufría cada día: mi padre, los capataces, los oficiales, algunos profesores, incluso algún que otro amigo que tenía también vocación de

jefe, esos eran los auténticos tiranos, y a los que yo temía y odiaba de verdad.  
No sé, ya se verá. (BALC, 81)

Esta familia narrada no acostumbra a mostrar sentimentalismo ni afección; por eso, en este primer fragmento donde se relata la muerte del padre a través de la conversación con la madre, el autor confiesa cómo reflexiona habitualmente sobre el vínculo con él y sobre esos últimos momentos. Cuando él pregunta, la madre le reprende ligeramente por su insistencia.

A mi madre no le he contado nunca nada de esto. Bueno, ni a mi madre ni a nadie, pero lo he escrito muchas veces. Y también muchas veces me he preguntado si se acordaría de mí en sus postrimerías (...).

¿En qué piensas?

En nada. Bueno, sí, estaba pensando en cómo murió, cómo fue aquello.

Ya te lo he contado muchas veces, no sé por qué vuelves siempre a lo mismo.

Pero ¿qué decía, cuáles fueron sus últimas palabras?

Solo decía: Me muero, me muero. Iba de la cama al sillón, y otra vez a la cama, se sentaba, se levantaba, como si tuviera hormiguilla, y no encontraba ninguna postura que lo aliviara del dolor. (BALC, 91)

Él quiere que le repitan ese final porque en él, intuye, puede encontrar alguna clave para su historia personal, quizá en una palabra que se añada o en una mínima variación de los hechos. Busca la validación *post mortem* de un padre que apenas le dejó palabras en vida. No obstante, en el siguiente fragmento, una página después, la madre cambia el pequeño reproche por un enfado. Hablar del pasado provoca ciertas fricciones, sobre todo si son asuntos delicados cuyos protagonistas no están acostumbrados a enfrentar: «¿Y tú viste cómo se moría, el momento exacto? / ¡Cállate ya, anda, y deja de hablar ya de esas cosas! Ahora lo que tienes que hacer es pensar en el futuro, y a ver cómo entre todos salimos adelante» (BALC, 92).

Algunas de las mentiras ampliamente extendidas como la de asegurar no haber matado a nadie durante la guerra o la de insistir en no saberlo a ciencia cierta resultan demasiado obvias para Landero, que es consciente de que proceden de un autoengaño colectivo para evitar enfrentarse a la responsabilidad de los propios actos. Landero no esquivo este asunto y lo expone con ironía:

En tiempos le preguntaba a mi madre lo que todos los jovencitos ansían saber de los que estuvieron en la guerra, si mataron a alguien. Él decía que cuando estuvo en la infantería no tiraba a dar, o que tiraba con los ojos cerrados, contestaba siempre mi madre. Yo pienso que quizá eso es lo que decían todos. Nadie tiraba a dar, o cerraban los ojos al apretar el gatillo, pero caían como moscas. Para ser una guerra entre ciegos, la masacre que armaron no estuvo nada mal. (BALC, 106)

Después de contar las andanzas de su padre en la guerra civil, de la que atesora muchos datos precisos (en qué ciudades estuvo, qué objetos se trajo como botín de guerra) cierra el capítulo 7 con la siguiente frase: «Luego, hasta que lo conocí, apenas sé nada de su vida» (BALC, 107). Esta cita demuestra que la investigación solo es fructífera por fragmentos: los más accesibles son expuestos, los menos accesibles permanecen como secretos o como silencios.

Aunque que el hijo dejara su trabajo seguro de oficinista y se convirtiera en guitarrista no era la situación ideal para los padres, cualquier cambio de rumbo parecía estar sostenido por el mito familiar:

Sin nombrarla, detrás de todo ese discurso latía tal vez la vieja obsesión familiar: volver al pueblo en plan triunfador y mirar de tú a tú, y hasta por encima del hombro, a la gente gorda, que al fin y al cabo eran solo campesinos cargados de dinero. Así de fácil era, y no había ninguna razón, salvo la cobardía, para pensar que sus planes fuesen a trastocarse. (BALC, 144)

Por una parte, triunfar de cualquier forma era un objetivo heredado, pero también el mito familiar lo es: todos los miembros son habladores, tendentes al debate y a las largas sobremesas. Sin embargo, ese carácter compartido se pone de relieve porque también sus silencios son muy graves: «En mi familia todos somos muy habladores, y algunos algo charlatanes, aunque con largas y malhumoradas rachas de silencio. Nos gusta mucho hablar, casi más que vivir. Y siempre les damos mil y mil vueltas a las cosas» (BALC, 161).

Esa tendencia a la charla procede de los orígenes de la familia: cinco siglos atrás. Y es el relato que Landero se cuenta a sí mismo para explicarse. Es el mito familiar con el que cuenta, que debe afrontar, cumplir o superar.

Y así todos, mis abuelos, mi padre, mis hermanas, mis tíos y mis tías, mis primos y mis primas, todos, y lo mismo entonces que ahora. Aquellos hojalateros llevan cinco siglos hablando y discutiendo sin parar. Luego, a lo mejor de pronto sobreviene un silencio que es ya definitivo, un silencio cargado de pesares y de malos augurios que ya es muy difícil de romper. Eran silencios esforzados donde todos se entregaban a sus cavilaciones, todos pensando y a la vez viendo y sintiendo cómo pensaban los otros, como una orquesta de silencio donde cada intérprete podía percibir vislumbres, ecos, vagos presagios de la música interior de los demás. (BALC, 165)

El silencio no es inocuo. Él mismo dice que está «cargado de pesares y de malos augurios».

El silencio, tal y como afirma en el siguiente fragmento, que es la continuación del anterior, es un escudo frente al miedo, otro de los asuntos axiales en la familia: un miedo a la palabra, a un lenguaje no conocido, no controlado, a una exposición de la vergüenza por ser analfabetos. Ese miedo es también uno de los más recurrentes en el relato autobiográfico de Landero: el desclasamiento, la impostura.

En el ambiente pesaba entonces la presencia sombría de una vieja amenaza. En mi familia, como en tantas familias campesinas del sur, había siempre un miedo difuso, primario, no se sabía muy bien a qué. Miedo a la autoridad, por ejemplo, pero no tanto a la autoridad que se sustenta en las armas y en la violencia como en los papeles. En cualquier momento, por un descuido, por un error, por una denuncia anónima, por un viejo pleito que se cerró en falso, podía llegar una citación que nos atrapara en un enredo judicial. Todos los términos que tenían que ver con la justicia, con las leyes, con la política, con los documentos, se pronunciaban en voz baja y aprensiva. Quizá el analfabetismo, además del trabajo bien hecho de las tiranías en la memoria colectiva, propiciaban esos vagos espantos ante la palabra escrita o hermética. (BALC, 165-166)

Es más, después de hacer un relato en tercera persona, a continuación Landero se incorpora como sujeto en el mito que nos narra, al utilizar la primera persona del plural.

Todos o casi todos los descendientes de los hojalateros hemos crecido bajo el magisterio del temor. Quizá de ahí provenga nuestra incapacidad para ser felices, para entregarnos a un presente que bien sabemos nosotros desde niños que va a dar al futuro, que como no puede ser de otra manera será atroz. (BALC, 167)

Los secretos personales, dentro de ese silencio característico de los hojalateros, se llevan a veces a la tumba, no sin cierta literatura: sigue siendo una cristalización de esa tendencia antigua, heredada, de hablar solo cuando ya ha pasado el peligro:

(...) en esos casos siempre me acuerdo de algo que mi padre le dijo un día a mi hermana la mayor. Cuando cumplas veintiún años te tengo que decir una cosa muy importante que no le he contado nunca a nadie. Ese fue el trato. Pero mi hermana cumplió los veintiuno tres días después de que él muriera, de manera que nos quedamos sin saber qué secreto sería aquel que tan celosamente guardaba para sí. (BALC, 134)

Los recuerdos poderosos, vertebradores, tienden siempre a la fantasía, como en este que sigue donde se cuenta el remedio que usó su abuelo para tratar de curar al autor cuando era niño. Podemos observar, por supuesto, una pretensión de veracidad al tomar la iniciativa de confirmar con la madre ese suceso. Pero también, cabe decir, demuestra la poca confianza que le otorga a sus propios recuerdos, incluso siendo niño: no es el mentiroso por el que se le tiene

en la familia, sino un autor-narrador en busca de una *verdad* que pueda contener lo vivido.

Una vez, siendo yo muy niño, tuve fiebres tercianas, y entonces mi abuelo Luis atrapó un lagarto y lo correteó por la era hasta dejarlo exhausto, y acto seguido lo partió en dos con su navaja y me frotó el pecho y la espalda con su sangre caliente y espumosa, me dio una buena friega y luego me arropó bien y al día siguiente me desperté ya curado del todo. Pero eso, ¿lo viste tú?, le preguntaba de niño a mi madre. Claro que lo vi. Tú estabas muy enfermo y yo era tu madre, ¿cómo no lo iba a ver? ¿Y estuve a punto de morirme? No lo sé, pero en aquellos tiempos la gente se moría de esas fiebres. (BALC, 176)

En ese diálogo entre madre e hijo se desvelan los mecanismos mismos de la memoria: el relato es trágico y heroico y el Landero niño quiere saber hasta qué punto es ambas cosas. Por eso, piensa primero que se trata de un relato y no de un suceso real. Cuando la madre se lo confirma, su siguiente pensamiento es que si pasó no era en unas circunstancias tan graves. A esta circunstancia la madre le da credibilidad, aunque sin confirmarlo. Ese trasvase entre «la gente se moría de esas fiebres» al «podrías haber muerto» es el paso que hace la memoria para cohesionar el recuerdo y Landero nos lo muestra desde dentro, sin pretender camuflarlo ni ocultarlo. El testimonio de la madre no solo construye –y ayuda a la (re)construcción del relato–, hay ocasiones en las que está al mismo nivel que el del autor. La madre actúa en esas ocasiones como coautora del relato de Landero, ya que completa, pero también interviene en la búsqueda. En la siguiente cita, hacia el final del libro, el narrador habla de ambos casi como un equipo de espeleólogos que comparten la misma misión.

Luego, como siempre, nos pusimos a darle vueltas al pasado, a las pequeñas cosas del pasado. Años y años después, seguimos rebuscando en él, intentando descubrir algo nuevo, algún mínimo resto del naufragio. A menudo pienso en las muchas biografías que he leído sobre personajes más o menos ilustres. Biografías a veces noveladas, y no por eso menos verídicas, y a veces rigurosas y monumentales, donde se logra reconstruir con gran minucia hasta los años más recónditos de una vida, y se rescata así lo que parecía condenado sin remedio al olvido. Y sin embargo, tantos datos como atesoramos de políticos, militares, escritores, filósofos, científicos, profetas y magnates, y a veces apenas sabemos nada, ni nos preocupamos por saberlo, quizá porque las damos por sabidas, de las personas que tenemos cerca, y a las que queremos, y que un día, cuando mueren y transcurren los años, y cuando ya es tarde para remendar los rotos del olvido, descubrimos con pena y estupor que no conocemos casi nada de ellas, y entonces nos preguntamos por qué no indagamos más en sus vidas cuando aún era tiempo de hacerlo, y no solo por nosotros, sino también por las generaciones venideras. Ah, lo que yo daría por tener una buena biografía de mi padre, y no digamos de la historia completa de los hojalateros y su descendencia. (BALC, 200-201)

En este fragmento también se vislumbra una cierta teoría sobre la biografía, cuando se dice

«biografías a veces noveladas, y no por eso menos verídicas». Pero más allá de lo metaliterario, lo interesante de este pasaje es la importancia que le da al registro y conservación de las historias propias. Remite al propio motor de escritura de este libro. Lo poco que consigue recabar de su propia madre lo expresa en las páginas siguientes, cuando habla de su infancia, de la prematura muerte de su padre y de la guerra.

De la guerra recuerda que, una de esas temporadas que vivió en el pueblo, se oía el campanillo del camión que pasaba dos o tres noches por semana con los presos que iban a fusilar. Al oír el campanillo, me cuenta, a mí me entraba una temblina que mi madre me tuvo que llevar otra vez al campo. Desde allí, algunas noches se oía a lo lejos el retumbo de los cañones en el frente y el resplandor de las descargas. En aquellos campos solitarios, por lo demás, ni siquiera pasó la guerra. Ni siquiera la guerra. (BALC, 204-205)

Para dibujar la realidad de una población olvidada, recurre Landero a esta imagen de los campos solitarios por los que ni siquiera la guerra pasó. Esa gente curtida en el campo, que nunca salió de su lugar de residencia, eran personas también reseñables, también ellos tenían sus secretos, hilos de los que tirar para hacer un cuadro general, como en el caso de su tía Cipriana, hermana de su padre. Además de contar cómo era, en el siguiente fragmento Landero revela el nombre de su padre (que apuntábamos antes) y los silencios personales que ese nombre acarrea. Apela a la memoria, pero ella ya no puede operar en ese vacío, solo atestiguar el desastre, solo hacer una instantánea de las ruinas que arrasó.

Y así recuerdo también yo, alegre y dicharachera, aunque con silencios profundos que debían de esconder muchas penas inconsolables. Volvimos una vez más a recordar su vida, mi madre y yo. Mi tía Cipriana era la hermana mayor de mi padre, que también se llamaba Cipriano, nunca supe por qué. Mi madre sí lo sabía, pero ya no se acuerda, y yo no me ocupé de averiguarlo cuando aún estaba a tiempo de hacerlo. Quizá entonces yo no era muy consciente de los estragos irreparables que producen los años. Ahora miro atrás y solo veo un paisaje de escombros. Un desastre, como dijo tío Ignacio al ver las ruinas romanas. ¿Y qué puede hacer la memoria para remediar ese desastre? (BALC, 208)

Sus recuerdos están mezclados con esa imagen mítica de los antepasados, a los que invoca en múltiples capítulos. Se ve reflejado en ellos por voluntad: los hojalateros son más que una realidad (o mejor que una realidad), son un relato que sí contiene el mundo que vivió y que compartió con sus seres queridos que ya no están, aunque todavía permanezca entre brumas.

Luego, por un sendero pedregoso entre chumberas y pequeñas huertas muy bien cuidadas, entrábamos en las primeras calles del pueblo. Llegados en carros o en caballerías, sucios del camino, parecíamos la reencarnación de los hojalateros

ambulantes, nuestros primeros padres. (BALC, 216)

El final del libro se presenta, precisamente, como un monólogo interno donde se resume la falta de información de la que todavía adolece él y su relato. Aquí, se refiere a la coexistencia de misterio y cotidianidad que se dan en la figura de la madre: todos los seres a los que conocemos, aunque estén en nuestro entorno diariamente, contienen misterios que, en el caso de las familias, apelan directamente a las identidades.

Mi madre sigue con sus planes para el pueblo. Misterios hay muchos en el mundo, pienso yo al escucharla. (...) y oyéndola yo pienso que así es la vida, que así ha sido siempre, y está bien que sea así. En cada instante, en cada frase, en cada suspiro, en cada pequeño acontecer, lo trivial y lo misterioso van a partes iguales. Eso es todo, y no hay más que contar. Un grano de alegría, un mar de olvido. (BALC, 244-245)

Al concluir diciendo «eso es todo» y «un grano de alegría, un mar de olvido», Landero vuelve a exponerse de un modo totalmente franco: por una parte, es una suerte haber conocido a ciertas personas, tener recuerdos con ellas, poder disfrutar de esas evocaciones, traerlas al presente y, por otra parte, todo lo que nos queda de ellas es una montaña de dudas, de silencios y de secretos que nunca vamos a poder descubrir ni resolver.

## **7. Fotografías y documentos**

Aunque en este libro sí aparece una fotografía familiar en la portada, no hay más copias de otras fotografías dentro del libro. Del mismo modo, la documentación a la que se hace referencia, como en el caso recurrente de las cartas, Landero la parafrasea y la contextualiza, pero no se vale de ella para conceder más verosimilitud a su relato ni para «contener» su texto en estas páginas.

Había visto muchos horrores, y en sus cartas dice que ya los contará a la vuelta, si es que hay palabras para contarlos, así dice, pero añade que ya se ha acostumbrado al horror y que lo pasa bien, y que está corriendo mucho mundo, viendo muchas Capitales (lo escribe así, con mayúscula), y que no sabe si cuando vuelva al pueblo va a ser capaz de acostumbrarse a vivir en él, después de tantas experiencias y correrías y tantos lugares y gente extraordinaria como está conociendo. (BALC, 105)

Como vemos, incluso se permite el señalar las peculiaridades de la escritura paterna, pero Landero evita contar otros detalles, como por ejemplo, el proceso por el que recupera las

cartas. Además de citarlas, también las describe físicamente, como en el siguiente párrafo:

Las cartas, salvo alguna a lápiz, están todas escritas con pluma, no con estilográfica sino con tintero, palillero y plumín, y la letra es esmerada, con los trazos un tanto preciosistas de la caligrafía que le enseñaron en la escuela. En cuanto al estilo, aunque con faltas ortográficas aquí y allá, es pulcro, y se expresa con propiedad y fluidez. (BALC, 105-106)

También de vez en cuando se hace referencia a alguna foto que existe y que da cuenta de la realidad vivida. No importa tanto reproducir la foto, porque lo que le interesa a Landero destacar es el sentimiento que le evocan esos recuerdos:

Recuerdo nuestra primera y quizá única aparición (y de este acto sí que queda una foto, y allí está toda la compañía de baile y allí estamos nosotros, tan guapos y tan jóvenes) en un programa de televisión que supongo que se llamaría *Galas del sábado*, o *Sábado noche*, o cosa así. Pasados los años, me he preguntado muchas veces cómo pudo ocurrir, cómo fue posible, de dónde sacamos la fe y la osadía para emprender aquella aventura tan confusa y fantástica. (BALC, 146-147)

## 8. Lenguaje propio

El lenguaje heredado del campo, un lenguaje con sustantivos antiguos, en desuso, cuyos significados solo unos pocos conocen es el componente adhesivo de toda la trama de esta autonovela. Hay múltiples ejemplos, por eso vamos a citar solo algunos de ellos, como por ejemplo algunas enumeraciones, que son muy comunes y frecuentes. Parecen glosarios donde Landero aísla y conserva las palabras de sus abuelos, de sus padres. Es la lengua de la que él viene, es su origen más verdadero, porque de esas palabras (y de sus referentes) se construye como escritor:

Comíamos, casi a diario garbanzos con repollo, tocino y morcilla, gazpacho, migas, y a veces bacalao con arroz, con patatas, con tomate, sopa sorda de poleo, sopa de trapos, guisos de caza, ancas de rana, pan con aceitunas, pan con tomate, pan con quesadilla de cabra, pan con queso de oveja, queso de oveja con café negro portugués, aceitunas con troncho de col, buche, cachuela, pestorejo, chanfaina, chorizo de oveja modorra, caldereta, peces de la rivera, perrunillas, bolluelas, rosquillas, dulces recios y nutritivos hechos en horno de leña, pepitas tostadas de melón. (BALC, 47)

Él mismo coloca la diferencia en el «modo de hablar», que los distingue de las gentes de pueblo. Eso no les excluye, como bien apunta el autor, de fundar «reinos» y «estirpes».

Así que todos, en mi familia, eran campesinos cerrados. Se les notaba a la legua. Distintos a la gente del pueblo en el modo de hablar, un habla rústica, entreverada



de vulgarismos, muy seseante y aspirante, de prosodia ruda y hermética, en el modo de vestir, en la piel y en las manos, embastecidas y curtidas por la intemperie y el trabajo, en los gestos, en los andares, en la torpeza a la hora de comer, de beber, de alternar. Eran dos mundos, el pueblo y el campo, y nosotros, inconfundiblemente, éramos del campo. Algunos, incluso, tenían o tuvieron algo de pioneros, de fundadores de reinos y de estirpes. (BALC, 48)

Nótese de nuevo el uso distinto de la primera persona del plural y de la tercera: «éramos del campo» mientras que [ellos] «tuvieron algo de pioneros»; como en el siguiente fragmento, donde de nuevo se usa la enumeración para tratar de esbozar cómo eran a través de sus actos y de sus herramientas.

(...) levantaron sus propias casas después de arrebatarse los materiales a la tierra, la pizarra, la piedra, la grava, la arena, la madera, el barro, de transportarlos a lomos de caballerías, de tallarlos, de nivelar y trazar a cordel los ejes del terreno, de echar los cimientos, y así días y días, con sus noches al raso en aquellas hondas soledades, durmiendo sobre la albarda o los serones, comiendo de lo que hubiera a punta de navaja, manejando el pico y la pala, la marra, la sierra, la paleta y la llana, con algo de oficio y mucha fuerza y determinación (...). (BALC, 48)

Resulta muy natural cómo Landero utiliza esas mismas palabras rurales para describir a su familia: en el fondo está incluyéndose en ese mismo relato al compartir lenguaje con ellos. Y son muchas las páginas que dedica a este asunto: describir sus quehaceres, detallar sus utensilios o sus hábitos. Además, las acciones que describe son iniciáticas. Siempre construyen, siembran, inauguran.

Ellos cavaron pozos y charcas, levantaron paredes piedra a piedra, desbravaron cabezos y cañadas, trazaron trochas y veredas, ahondaron regatos, construyeron albercas, acequias y norias, plantaron viñas y todo tipo de árboles frutales, endulzaron la aspereza de aquellas tierras con huertas que ofrecían en la distancia una frondosidad de oasis en los días ardientes del verano. (BALC, 49)

Ese inventario de sustantivos o verbos aparece de nuevo para describir los recuerdos del propio autor-narrador. Es una manera de ayudar a la memoria a evocar el pasado y traerlo a través del flujo de la conciencia.

¿A qué olía el barrio entonces? Quiero acordarme, y me acuerdo, pero no consigo llegar al fondo de aquel olor inolvidable. Olía a gaseosa, a cerveza y a vino a granel, a boquerones en vinagre, a gente abrigada y acatarrada, a carbonerías y a vaquerías, a zaguanes y a orines de gato, a pobres hervores de cocina, a caramelos medicinales, a ambientador barato de cine, a colillas muy chupeteadas y apuradas y a tabaco rubio americano, a los cables eléctricos recalentados de los tranvías y a gasolina mal quemada, a todo eso olería en aquella noche de verano de hace ya

tantos años. (BALC, 57-58)

El lenguaje cotidiano, por más insólito que resultase a una persona ajena al campo, se contraponía al deseo de conocimiento y de cultura que caracteriza al padre del autor. Su padre le leía a los segadores y lo hacía a conciencia, como ejecutando un rito sagrado que finalmente también Landero hereda.

Y él, el lector, el oficiante del rito, trabucándose de vez en cuando, esmerándose en la dicción, titubeando, repitiendo una frase dos o tres veces hasta lograr bien su sentido, deteniéndose con un repente espantadizo ante una palabra desconocida, pero siguiendo adelante, siempre adelante, en aquella arriesgada travesía, dispuesto a enfrentar y a vencer todos los obstáculos que se le opusieran hasta alcanzar la última línea del capítulo. (BALC, 72)

Ese mundo del que viene tiene unas peculiaridades lingüísticas que reproduce en este libro, también a continuación, donde su pueblo se convierte en un lugar bíblico: de ahí nace todo lo demás y por eso sus sustantivos comunes son nombres propios, únicos, «incomparables»: «Las cosas entonces se escribían todas con mayúsculas: el Padre, el Abuelo, el Maestro, el Libro, el Médico, el Conductor de automóviles, el Escribiente, el Cura, el Pueblo, la Rivera, el Castillo, porque todas eran únicas e incomparables» (BALC, 73-74).

Sabe, no obstante, que sintetizar la Génesis en su lugar de nacimiento puede dar lugar a una reducción nacionalista y excluyente. Si solo hay un Padre, solo un Pueblo, solo una Rivera, entonces todas las demás realidades existentes no van a estar a su altura: «Quizá por eso tú comprendes bien el sentimiento infantil de ciertos nacionalismos, capaces de sublimar su aldea hasta convertirla también en el centro del mundo, y sus cosas en excluyentes y absolutas» (BALC, 74). No es indulgente con ese sentimiento, como vemos, sino que lo confronta y lo pone en cuestión.

La consecuencia de esa veneración por las palabras es la formación literaria de Landero, que se materializa ya de adolescente. También aquí hace una enumeración para poder recordar.

A veces ocurría que me enamoraba perdidamente de una palabra hasta entonces desconocida y durante varios o muchos días vivíamos un amor turbulento, excluyente, febril, y yo escribía poemas donde esa palabra era la protagonista, la estrella invitada, y las demás hacían de teloneras. Palabras como *errabundo*, *cénit*, *heliotropo*, *añoranza*, *inefable*, *éxtasis*, *madreselva*, *doliente*, *iridiscente*, *plenitud*, *taciturno*... (BALC, 87)

Resulta a veces poético cómo describe situaciones que pueden ser elevadas a categoría. En este caso, la comparación entre los demás campesinos y las peculiaridades de «ellos», de su estirpe, queda retratada en los miedos, de los que ya se ha hablado anteriormente: allí iban, a donde más miedo tuvieran.

Ah, la gracia de los viajeros campesinos: la chaqueta colgada de un hombro, en la cinta del sombrero una espiga, una hebra de hinojo, un aroma de poleo, en la mano una vara de viaje tallada a navaja con caprichos geométricos, un capote de lluvia hecho todo de juncos, unas sandalias cortadas y trenzadas a mano con goma de neumático. Hablan con gravedad, y solo muy de vez en cuando ríen. Nosotros, según la estación, buscamos grillos, nidos, lagartos, alacranes. Les tenemos mucho miedo a las serpientes y a las grandes arañas, y por eso las buscamos con más ahínco que ninguna otra cosa. Luego, continuamos el camino. (BALC, 153-154)

La función de registro la confiesa Landero en otra enumeración, muy extensa y prolija. Al final de la misma, el autor comenta que todas esas palabras se van a perder. A lo que añadimos: por eso contenerlas *aquí* es tan importante, porque forman parte de su «modo de ser» y, sobre todo, del modo de ser familiar que solo se pudo conservar en privado, entre sus miembros, porque fuera de ese espacio no cabían en su relación con la gente de la capital.

Porque cuando emigramos, nos trajimos a Madrid nuestro mundo rural, nuestro modo de ser, nuestros cachivaches campesinos —calderos de cobre, orzas de barro, barreños y fuentes de loza con motivos florales, cuchillos de matanza, ollas y sartenes de hierro, la piedra de afilar, el hacha, damajuanas revestidas de caña o de esparto, sacos de arpillera, los altos y barrocos maceteros de forja—, además del gato, y seis gallinas y un gallo con el que formamos un gallinero en la terraza para estupor y escándalo del vecindario. Y también nos fuimos con nuestro acento rústico y con nuestras palabras, que fuimos dejando de usar poco a poco en nuestra relación con los demás pero que conservamos, y seguimos conservando, cuando hablamos entre nosotros. Entre nosotros decimos por ejemplo farraguas, triunfear, gaspartillo, peruétano, arrepío, farrajar, fechadura, arrancharse, milgueras, mérula, poipa, brutarate, perrengue, morgañera, safar, empicarse, panfarta, reguesta, morrocate, falagar, y muchísimas más. Son palabras viejas, que se usaban antiguamente, que cada vez conocen menos los propios jóvenes del pueblo y que no tardarán en olvidarse por completo, como todas las cosas del mundo campesino de entonces. Todo, todo se perderá. (BALC, 228-229)

El lenguaje propio está enlazado inevitablemente con la oralidad. Por una parte, ya nos hemos referido al testimonio materno, pero, por otra, la abuela Frasca, de la que se habla mucho menos, representa la formación de Landero en la literatura oral. De ella, que es una mujer analfabeta, obtiene el autor-narrador sus primeros cuentos, canciones y poemas. «Aquellos dichos y relatos» son esenciales para su aprendizaje, por eso llega a decir de ellos que

«fueron los libros que no tuve» (BALC, 172-173).

Mi abuela Frasca había sido pastora desde la niñez hasta el matrimonio y era totalmente analfabeta, pero dominaba como nadie el arte de contar, y eso se notaba enseguida en el tono, en la línea melódica de la voz, en las pausas, en el movimiento acompasado de las manos, en cómo unía entre sí las frases, que parecía que una atraía como un imán a la siguiente, y lo mismo los episodios, donde uno hacía de larva, otro de crisálida, otro de mariposa, y en el ritmo del relato, ahora lento, ahora rápido, ahora viene una descripción, ahora se crea un suspense que pone en tensión toda la historia, ahora nos ponemos cómicos y ahora trágicos, ahora fingimos que no nos acordamos de un lance crucial del relato, ahora interrumpimos la narración para intercalar una poesía o una canción que vienen muy al caso y de las que de ningún modo se puede prescindir (...). (BALC, 171-172)

Que la oralidad que se compartía en el pueblo no fuera estrictamente la de las «leyendas» o los mitos, sino la de las grandes preguntas universales, responde de nuevo al miedo, ese motor familiar que les hace enfrentarse a las amenazas no por valentía sino por temor a lo desconocido.

Y en la sucesión de esos coloquios fueron llegando también noticias de una naturaleza llena de enigmas y prodigios. No eran leyendas ni caprichos fantásticos sino hechos fundamentados en la realidad y avalados por la experiencia de muchas generaciones. Cosas que venían de muy antiguo. ¿Cómo se hizo el universo, cómo se creó la vida? ¿Cómo vino por ejemplo el ratón a parar a este mundo? Porque nos gustaba también encarar esos temas sublimes. Nuestra audacia oratoria se atrevía con todo, aunque solo fuese para sentir el delicioso miedo a lo insondable. De lo único que no se hablaba nunca era de Dios, ni para bien ni para mal. (BALC, 173-174)

Las conversaciones coloquiales también son fuente de información. En este fragmento Landero se lamenta de no haber asistido a algunas más, porque entonces su conocimiento de lo acontecido sería mayor, tendría más referencias y más asideros al pasado:

Siempre que íbamos al pueblo, lo primero que hacíamos era visitarla y llevarle algunos regalos. Luego nos sentábamos alrededor de una mesa camilla y ella y mi madre se ponían a hablar durante horas y horas con mucho gusto y sin ningún cansancio, y esa hubiera sido para mí una fuente inagotable de información, pero al rato yo me levantaba y me perdía en busca de arañas gigantes y de sensaciones olvidadas por los patios, traspacios, corrales y dependencias medio arruinadas de aquel casumbo en el que había vivido largas temporadas durante mi niñez. Hoy me arrepiento de no haber asistido a aquellas conversaciones, y de no haber promovido muchas más. (BALC, 210-211)

En ocasiones, se ve impelido a explicar ciertos conceptos: para él son cotidianos, pero se usan

de distinta manera a las acepciones del español culto. De nuevo, esa preocupación por el lenguaje lo lleva a registrar primero y a explicitar después:

El hombre oscuro y raro vivía en la soledad de un toril con un hato de cabras y unas cuantas gallinas. *Toril* es una palabra que no viene en el diccionario con el significado que yo conocí de niño, y que es algo así como un campo montuno, bravío, con chaparros, jaras y maraña. Y allí se fue a vivir ella con el hombre oscuro y raro al que no quería, ni apenas conocía. (BALC, 208)

Si antes hablábamos de registro, ahora hablamos de precisión: las palabras son el sonido preciso que evoca los recuerdos. Su fuerza proviene de las voces que las pronuncian y de las realidades que transmiten, siempre pasadas y poderosas y perdidas.

Y ahí siguen el corral, las viejas cuadras, las paredes descalichadas por los fríos y las lluvias, el pozo, una hornacina hirviente de flores, las canales de latón, las tejas cubiertas de verdín. Y de aquí para allá, transitando ingravidos y errantes por estos espacios que son a la vez vericuetos de tiempo, los pálidos fantasmas del ayer. Las voces del ayer sonando por un momento en la memoria con la misma nitidez que las campanas del reloj y los chillidos de las golondrinas. (BALC, 241-242)

### **Literatura: memoria y vida**

La literatura es un tema fundamental de esta autonovela: el convertirse en escritor, el serlo, el serlo a favor de una historia que no es ficción, el serlo a pesar de tener, para ello, que confiar en algo tan dúctil como la memoria... La formación literaria de Landero requiere las mismas páginas que sus andanzas vitales. Y sus recuerdos van de la mano de su memoria literaria; así, después del siguiente fragmento se pone a hablar de *Madame Bovary*, porque recordar ese clásico le ayuda a apuntalar lo que recuerda: «La olvidadiza memoria es así. La memoria, siempre la memoria, su constante oleaje revolviendo sin cesar el pasado, sin dejamos descansar de lo ya vivido, y ya casi olvidado» (BALC, 112-113).

La vida busca reflejo y reverberación en los libros que fue y al contrario: los libros son los testigos de una época, de un momento, de una vivencia. Por eso la memoria de Landero tiene como materia prima la vida, pero también, y sobre todo, la literatura. En este fragmento hace una magistral comparación entre ambas:

Una vez más pensé que por qué no escribo un libro que se titule algo así como *Breve viaje sentimental por mi biblioteca*. Y es que hay días en que no tengo ganas de leer pero sí de releer, o más bien de hojear, de pasearme entre mis libros

y buscar en ellos fragmentos subrayados o anotados, lo cual equivale en efecto a hacer un viaje sentimental por mi pasado imaginario, por mi memoria de lector. (...) Como en la historia de nuestros amores, puede ocurrir que el anhelo de ayer no nos inspire ya otra cosa que un poco de nostalgia, de tristeza por algo que en su día fue intenso y aspiraba a ser definitivo, y que al cabo solo nos dejó el testimonio hiriente del tiempo que se fue, y la alegría maltrecha de un entonces que, a pesar de todo, se obstina aún en palpar. En los libros leídos está la sombra, el rastro de lo que fuimos, los diversos bocetos de nuestro aprendizaje estético y de nuestra evolución vital, los vestigios de ciertos afanes que un día nos conmovieron y que luego, tras ser devastados por el tiempo, con los materiales de sus ruinas construimos nuestro modo de ser y de sentir, y lo más valioso y secreto de nuestro bagaje cultural.

También en la vida real la memoria funciona así, con pasajes subrayados y notas marginales, con detalles cargados de sugerencia, a veces convertidos en símbolos. Hay épocas de nuestra vida de las que apenas recordamos nada. Años que, por intrascendentes y rutinarios, que son casi todos, la memoria ha ido abandonando hasta entregarlos al más atroz de los olvidos. ¿Qué hice yo cuando tenía treinta y cuatro, veintiséis, cuarenta y ocho años? (BALC, 114-116)

La vida, en tanto que narración, en tanto que literatura, todavía tiene un hueco para salvarse a través de la memoria: «Pensé que el día, tan llamado a ser un vano ayer, aún podía ser rescatado para la vida, aunque solo fuese por mediación de la memoria, de la reminiscencia de otros días que sí fueron vividos con plenitud, y que ahora acudían al rescate de un presente sin alma» (BALC, 117). Y su memoria, como pequeño relato, tiene la capacidad de trascender como relato de un tiempo compartido por muchos otros: «Todo invitaba en aquellos antros mal iluminados y peor ventilados al devaneo y al sueño. Esa es la imagen, y la atmósfera, que mejor definen y esclarecen en mi memoria no solo a las academias nocturnas, sino también a la España de entonces» (BALC, 188-189).

Incluso el trabajo de la memoria implica una consideración a los relatos silenciados. Él se convierte en el *homo agens* que toma la palabra para reivindicar una generación y una época de sacrificio, con poca o nula literatura y con muchas opresiones políticas y personales:

Vengan bien o mal dadas, de un modo u otro, a mi madre siempre le ha gustado la vida. (...) Una generación, casi dos, que sufrieron la guerra y la posguerra, que vieron truncados sus proyectos de vida en plena juventud, que trabajaron como mulas y lo sacrificaron todo para que sus hijos corrieran mejor suerte que ellos y cuya obra, no sé si humilde o grande, es esa, el bienestar de los suyos: esa fue la causa por la que lucharon, y esa su recompensa. Fueron vidas oscuras, anónimas, *de las que ya casi nadie quiere acordarse*, aunque fuese al menos para agradecerles los servicios prestados. (BALC, 199-200, la cursiva es mía)

Pero la memoria propia, incluso siendo posmemoria, es capaz de enfrentarse a la memoria

primaria de la madre. En el siguiente párrafo, Landero nos cuenta cómo regresar al lugar de los relatos míticos de la infancia no le supone una grieta en sus recuerdos o en su imaginación. Parte del mito familiar tiene su origen en ese desgaste de la memoria que provocan los años: ese relato repetido y transmitido convierte en fósiles los objetos vivos de los que se habla, las tramas complejas se convierte en arquetipos. Por una parte, imagina qué puede estar sintiendo la madre y, por otra, describe su acción («no se volvió para mirar atrás») que puede ser leída literal y metafóricamente.

Tantas veces había oído hablar del gato, de la liebre, de la yegua blanca y del arca del bacalao, que el encuentro con los vestigios de la realidad no alteró en absoluto las figuras que yo guardaba de siempre en la imaginación. Me pregunté si para ella no sería lo mismo, si sus recuerdos tan lejanos, y tan usados durante tantos años, no habrían fundado ya su propio reino, con sus propias leyes, y si aquel espacio no le resultaría extraño, carente de emoción, ajeno casi a su pasado, a la que había sido la época más feliz de su vida. Nos fuimos, y ella no se volvió para mirar atrás. (BALC, 206)

Repite la misma secuencia el autor al hablar de sí mismo y explica cómo los fósiles ya no explican la realidad, cómo los lugares se convierten en leyenda y, al hacerlo, pierden toda referencialidad.

Pero como le pasó a mi madre cuando fue a visitar muchos años después los campos y casas de su infancia, estos lugares pertenecen ya a lo soñado más que a lo real. En el presente, carecen de sentido, como esos armatostes que un día fueron útiles y que ahora solo sirven de estorbo o de curiosidad decorativa. Solo me emocionan, estos lugares, si cierro los ojos y los veo en el pasado, habitados por sus antiguos moradores. (BALC, 242)

Por eso la memoria cumple una función crucial: hace vívidos los momentos, las palabras y las personas importantes, aunque los mismos referentes ya no despierten esa sensación. Es decir, la memoria es más fuerte que la realidad porque la nostalgia completa los huecos y los convierte en «cuentos», mientras que la realidad los desvela y los hace tangibles.

Parece que todo ocurrió hace ya mucho tiempo y en un país lejano, como se dice o se decía al empezar los cuentos, y en efecto, las cosas han cambiado tanto desde mi infancia que a veces tengo la sensación de haber vivido muchos, muchos años, casi un siglo de historia, o quién sabe si más. Los campesinos de ahora ya no se parecen en nada a los de antes, ni en usos, ni en lenguaje, ni en estilo, ni en mentalidad. Los campesinos de ahora son todos medio urbanos. Las finezas de aquella cultura milenaria han desaparecido casi por completo, y en cuanto a las leyendas y decires que sustentaban una visión mágica de la naturaleza, sencillamente ya no existen. Todo eso ha pasado a disposición de historiadores, sociólogos, antropólogos, lexicólogos, etnógrafos, folcloristas y demás estudiosos,

que ya han empezado a remover las primeras ruinas de aquella época, que fue la postrera del inmemorial mundo campesino. Esa sensación de estar fuera del tiempo, no solo existencial sino también histórico, agrava el sentimiento de extranjería que me asalta cuando regreso al pueblo. Definitivamente, solo cuando vuelva a estar lejos podré recuperar y amar de nuevo estos lugares. (BALC, 243)

Es conveniente señalar que este último fragmento pertenece también al último capítulo, el que remite a los *leitmotive* de la autonovela y cuya escritura fue la más reciente, antes de la publicación del libro. Es en este capítulo donde desvela sus intenciones, las despoja de metáforas y nos muestra el poder de las costumbres y del lenguaje en la memoria. Por eso, cuando Landero expresa el deseo de alejarse para recuperar esos lugares lo que nos está diciendo que escribir este libro implica alejarse de esos lugares, porque descarga sus significados (y sus significantes) en un lugar seguro, cerrado, completo.



### 3.2.6. *El monarca de las sombras*. Javier Cercas

(2017, Penguin Random House)

Javier Cercas Mena (Ibahernando, Cáceres, 1962) se ha convertido, desde la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001, en uno de los nombres más destacados de la literatura española, cuya temática está muy unida a la historia reciente española. Además, en 2019 ha recibido el Premio Planeta con una novela cuya temática no está relacionada con la guerra civil. Es un autor que aparece indiscutiblemente en cualquier manual o artículo sobre la autoficción escrita en español, y *Soldados de Salamina*, como el paradigma del género.

No por casualidad la historia de *El monarca de las sombras* encierra un paralelismo con el famoso *Soldados de Salamina*, como el propio autor asegura en varias entrevistas (Alós, 2017) y de manera metaliteraria en las páginas de su autonovela familiar. A pesar de estar publicada dieciséis años después, *El monarca de las sombras* completa o complementa la otra novela o, incluso, supone «el verdadero final de *Soldados de Salamina*» (MONAR, 106).

*Soldados de Salamina* ha sido encuadrada, como hemos dicho, en la autoficción y, dentro de ella podemos entenderla, siguiendo los postulados de Martínez Rubio (2015a) como una novela de investigación de escritor, más concretamente, de investigación regresiva, donde el autor pone a interactuar los planos de la acción y de la historia y el plano de la narración (o discursivo). La historia es el hecho real del fusilamiento o *no fusilamiento* de Sánchez Mazas, la acción es la investigación del autoficticio Cercas y el plano discursivo es todo lo desarrollado por el autor una vez Cercas personaje encuentra a Miralles, el miliciano que *no* mata al falangista Sánchez Mazas.

En principio, tanto *Soldados de Salamina* como *El monarca de las sombras* se presentan como novelas autoficcionales ideológicas. La novela de memoria, como la nombra Martínez Rubio, contiene una «voluntad ética del escritor», es decir, la novela tiene un carácter performativo que incide directamente en la realidad y que «sobrepasa los límites textuales» (2015a, 195). Como ya es habitual en la literatura de Javier Cercas, sus libros anteriores aparecen reflejados en los posteriores y de alguna manera dialogan con ellos. Sin embargo, *El Monarca de las Sombras* y *Soldados de Salamina* son dos relatos formalmente simétricos

de la guerra civil. Aunque entre ambos existe una diferencia fundamental.

El argumento de *El monarca de las sombras* también se presenta como una investigación: la búsqueda de información sobre un tío abuelo de Cercas, el joven Manuel Mena, que murió con diecinueve años en la Batalla del Ebro, en la localidad tarraconense de Gandesa. Nos encontramos, de nuevo, a un Cercas-autor y personaje que, desde los capítulos metaliterarios, nos cuenta en primera persona el proceso de reconstrucción de la vida y de la identidad de su antepasado. Los otros capítulos, los pares, corresponden a un relato también en primera persona, pero en los que se habla de Cercas en tercera persona y en los que se narra, a modo de crónica, toda la información recabada sobre el asunto. Ese otro narrador no tiene nombre ni identidad, más allá de ser el conductor de la información y de la multitud de datos, fechas y detalles que ofrece. Aun asumiendo que este libro también contiene ficción, como insiste en afirmar Cercas, el foco del escritor-historiador-investigador cambia de un escenario bélico, pero donde Javier Cercas autor no se involucra, al de un escenario donde no solo la historia de su familia (y su héroe mitológico) están en juego, sino también su propia herencia. Y esa es la gran diferencia entre ambos. El uso de la tercera persona en ese caso podría responder a lo que afirma Barthes sobre la novela: «La tercera persona, del mismo modo que el pretérito perfecto simple, cumple esa función y da al consumidor la seguridad de una fabulación creíble, y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa» (Barthes, 2003, 32).

Muy representativo de este asunto es la conversación entre Cercas y David Trueba, que aparece en la propia novela y que resulta muy esclarecedora sobre las intenciones y el resultado final de lo que se escribe:

Ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista.<sup>60</sup>

(...) Dije: –Un falangista, más bien.

–Bueno, un falangista. El caso es que escondiste una realidad fea detrás de una bonita ficción.

–Eso suena a reproche.

–No lo es. No estoy juzgando: describo.

–¿Y?

–Que ahora te toca afrontar la realidad, ¿no? Así podrías cerrar el círculo. Y así podrías dejar de escribir de una puta vez sobre la guerra y el franquismo y todos esos coñazos que te torturan tanto. (MONAR, 44)

60 Entendemos este pasaje como una confesión sobre la ficcionalidad del personaje de Miralles.

## Organización y temporalidad del relato

El libro está dividido en 15 capítulos. Los capítulos impares corresponden a la investigación y puesta en marcha de Cercas para recabar información sobre su tío abuelo; son capítulos con una gran carga metaliteraria, escritos en primera persona y que siguen el orden cronológico de unos hechos que están narrados en pretérito, ya que el uso del presente se puede entender como presente histórico. Por otra parte, los capítulos pares también contienen metaliteratura, pero están contados desde el punto de vista de un narrador anónimo, que trata al autor-personaje Cercas en tercera persona y que en la mayoría de los casos se limita a narrar la historia de la guerra civil en Ibañerri y los acontecimientos en los que se vio involucrado Manuel Mena a modo de crónica.

Creemos que estos capítulos conforman una crónica porque prevalece la visión particular de Cercas hacia todos los hechos narrados, es decir, la visión equidistante del Cercas autor hacia la guerra civil está plasmada también en esta parte del libro. Aunque se pueda argumentar (como veremos que el propio Cercas hace) que los capítulos-crónica son ficción porque el narrador no es Cercas, no aparece una construcción de un personaje distinto al del Cercas que conocemos a través de los medios de comunicación o del Cercas-personaje que se nos muestra en el libro. Es un narrador que insiste en no ser un literato y no estar escribiendo ficción, pero salvo esas partes metaliterarias donde reflexiona sobre lo que está escribiendo o averiguando, no hay ningún rasgo para determinar que es un personaje ficcional ni podemos definirlo como tal.

## El paratexto

### 1. Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo

*El monarca de las sombras* parafrasea una cita de la *Odisea* de Homero, concretamente del Canto XI, cuando Ulises cuenta cómo visitó el Hades y se encontró a Aquiles, protagonista de la *Iliada* y muerto en la Guerra de Troya, a quien intenta consolar por tener que pasar la eternidad en el mundo de los muertos diciéndole que él es el más noble y que no se aflija por estar muerto, porque está reinando en el mundo de las sombras. A lo que Aquiles le contesta que preferiría ser labrador toda la vida a estar muerto y ser un monarca en ese lugar.

La dedicatoria va dirigida en primer lugar a su hijo (Raül [sic] Cercas), a su mujer (Mercè Mas) y a su madre (Blanca Mena). Además de la dedicatoria, aparece un epígrafe con una cita de Horacio que significa «dulce y honorable es morir por la patria»: «Dulce et decorum est pro patria mori. HORACIO, Odas, III, 2, 13» (MONAR, 9).

## 2. El nombre del autor

Aparte de en el peritexto, el nombre completo de Javier Cercas aparece por primera vez en el texto en el capítulo 2, el primer capítulo-crónica, («Toda su familia nació allí, incluida su sobrina, Blanca Mena, incluido el hijo de Blanca Mena, Javier Cercas» [MONAR, 27]). Hecho que se repite otras ocasiones en este tipo de capítulos, mientras que en los metaliterarios aparece el apelativo «Javi» (que ya aparece en el primer capítulo) o directamente «Javier» en multitud de diálogos. Lo mismo ocurre con los apellidos familiares (Cercas, Mena), que aparecen a demanda a lo largo de todo el libro. Hay, por lo tanto, una correspondencia entre autor – narrador – personaje, imprescindible para que se cumpla el pacto autobiográfico de Lejeune. Sin embargo, este hecho comprobable no es suficiente para determinar su carácter autobiográfico, porque Javier Cercas se caracteriza precisamente por jugar con el personaje Cercas en muchas de sus novelas (el Cercas de *Soldados de Salamina* era un periodista, no un novelista, por ejemplo).

## 3. Intertítulos, notas

Aunque los capítulos solo están numerados y no llevan título, sí que aparece una «Nota del autor» al final del libro, donde Cercas expresa su agradecimiento: «algunas de las personas con las que estoy en deuda aparecen con sus nombres y apellidos en las páginas de este libro» y a continuación nombra a aquellas que no han sido incluidas. Por lo que deducimos, de nuevo, que lo que se cuenta en la narración debe ser tomado como verídico, porque son esas personas con las que habla, con las que viaja, de las que se documenta. Además, cita a su «viejo amigo Robert Soteras», por acompañarlo «por media España siguiendo el rastro de Manuel Mena y el Primer Tabor de Tiradores de Ifni» (MONAR, 283). Es decir, hay personajes que le han ayudado, pero que no están incluidos en el relato de los hechos, sin embargo, verifica de nuevo que ha realizado una búsqueda del mismo modo que lo hace el Cercas protagonista.

#### 4. Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional

En la cubierta aparece la imagen de unos niños montados en lo que parece un vagón o un furgón. La explicación de esta portada (aunque no por qué no se escogió una foto familiar del propio Mena) la da el autor en el *booktrailer* que elabora la editorial y que está disponible en la página de Random House y en Youtube (Megustaleer, 2016). La razón es que «a las guerras siempre han ido los niños» y porque, según él, Manuel Mena también era un niño al que engañaron u obligaron a ir a hacer la guerra y que murió «por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero» (MONAR, 269).

El comienzo de la sinopsis que aparece en la cuarta de cubierta dice «Esta es la novela que Javier Cercas se había estado preparando para escribir desde que quiso ser novelista». Que se use la palabra «novela» es un reclamo, como en otras ocasiones ya analizadas, y es posible que este hecho pueda decepcionar a algún lector, como atestigua este comentario extraído de la red social de lectura Goodreads (Renner, 2017).



Figura 2. Crítica en la red social Goodreads. (Renner, 2017)

Sin embargo, en la continuación de la sinopsis se asegura que Manuel Mena «era tío abuelo de Javier Cercas, quien siempre se negó a indagar en su historia, hasta que se sintió obligado a hacerlo». Pero de nuevo se insiste en que «el resultado de esa indagación es una novela absorbente, pletórica de acción (...)». Y, para finalizar, remite a «la pregunta sobre la herencia de la guerra que Cercas abrió quince años atrás con *Soldados de Salamina*».

No hay solapas, ya que la edición que manejamos es de tapa dura, pero naturalmente aparece una biobibliografía del autor en la primera página, donde se asegura que Cercas ha escrito ocho novelas, dos ensayos y «tres volúmenes de carácter misceláneo». Este otro libro

engrosaría la lista de novelas, si nos atenemos a cómo es categorizado en la cuarta de cubierta.

## 5. Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

Según el catálogo WorldCat.org, el libro está categorizado como Ficción dieciséis veces en sus distintas ediciones y traducciones y aparece una vez con las etiquetas «Documento» y «Ficción» simultáneamente. Es destacable que en EE.UU. se haya publicado una traducción titulada *Lord of all the dead: a nonfiction novel*,<sup>61</sup> pero que la edición esté categorizada como ficción.

La editorial lo clasifica como «Literatura contemporánea», mientras que a *Soldados de Salamina* también lo agrupa dentro de «Novela histórica». Las bibliotecas de la Comunidad de Madrid lo categorizan como N (Narrativa), aunque también aparece clasificado en género como «Novela histórica».

En la crítica que el buscador posiciona en primer lugar, escrita en *El País* en febrero de 2017 por José-Carlos Mainer, se habla constantemente de novela, sin embargo, no se nombra la ficción, a la manera de la propia contraportada del libro. Al contrario, en la segunda frase se dice, dando por sabido que lo que leemos en el libro es cierto, lo siguiente:

Cercas no sólo se la cuenta a los lectores, sino a sí mismo —que ha deseado y temido escribirla—; a su madre, que es la sobrina del protagonista; a los vecinos de su pueblo que saben que es escritor, al cineasta y escritor David Trueba (que también podría contar otra historia, la suya, que queda en esbozo). (Mainer, 2017)

Y, de nuevo, un poco más adelante: «Nunca hemos estado tan cerca de la verdad, ni siquiera al descubrir los documentos que custodia Manolo Amarilla en Ibañerando, o al entrevistar al taciturno anciano El Pelaor» (Mainer, 2017). El autor del artículo también destaca el diálogo que se abre en esta novela con *Soldados de Salamina* y que Cercas escribe este libro «para saber más, entender, no juzgar...», uno de los requisitos ya vistos para determinar si un libro se clasifica como autonovela familiar.

En la segunda entrada, en este caso una entrevista a Cercas en *El Confidencial*, titulada

61 *Señor de todos los muertos: una novela de no ficción* (Traducción mía).

«Javier Cercas explota: "¿Ha quedado claro que no soy un equidistante?"» se habla de muchos de los asuntos aquí tratados: la sintonía entre ambos libros, la dimensión política del tiempo y la ficción o no ficción de la «novela». En este sentido, cabe citar al propio Cercas en una de las respuestas:

*El monarca de las sombras* es una novela con ficción, porque hay dos narradores: uno es el historiador que constantemente le advierte al lector que no inventa e intenta reconstruir el pasado con la mayor exactitud y honestidad, y el otro es Javier Cercas, que el personaje-narrador que reconstruye el proceso de escritura de la novela y que se toma ciertas libertades. Cuando tú colocas un granito de ficción en un relato real entonces todo es ficción. (Iglesia, 2017)

Por esta respuesta, parece como si la «ficción» o los recursos ficcionales hubieran sido previamente meditados y seleccionados por Cercas para utilizarlos posteriormente en este tipo de argumentos, ya que a la «novela» no le *hacía falta*, por ejemplo, que hubiera otro narrador, no aporta más complejidad o fluidez al texto. Es un argumento (y, por extensión, un recurso) formulado para no admitir que puede haber un texto personal, con una historia que interviene directamente en la realidad más cercana y que no es necesariamente ficción. A pesar de que la entrevistadora continúa con su argumento en la siguiente pregunta (le dice si entonces todo texto, por la función poética del lenguaje, no es ficción), a lo que Cercas contraargumenta asegurando que si no hay invención, no. La autoficción, parafraseando a Manuel Alberca, es una máscara muy cómoda.

Mucho más combativo e intransigente con el discurso de Cercas se muestra el historiador Francisco Espinosa Maestre en su crítica a *El monarca de las sombras* en eldiario.es, cuyo título reza «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo» (Espinosa, 2017). En ella, el autor asegura que Cercas quiere convencernos de que sus novelas no son ficcionales: «Algunos llaman a esto novela de no ficción, relato real, novela antigénero, metaliteratura, género degenerado, posliteratura o como les venga en gana, pero quizás pertenezca de lleno al territorio de la egoficción» (Espinosa, 2017). El argumento es que al extremeño le encanta aparecer en sus propios libros y que ha seguido el mismo esquema falsario en tres de sus novelas: blanquear a Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina*, a Enric Marco en *El impostor* y a su tío abuelo Manuel Mena en *El monarca de las sombras*.

El autor del artículo se molesta en indagar sobre la propia familia de Cercas, lo que nos da una dimensión cierta sobre cómo la literatura puede intervenir en la vida y retroalimentar el relato. El siguiente fragmento, Espinosa Maestre trata de desmontar el argumento de Cercas sobre la condición de víctima del falangista Manuel Mena:

Y añade: "... no murió por la patria...no murió por defenderla... murió por nada...". ¿Le parecerá poco a Cercas que su familia pasase a controlar el pueblo desde el 20 de julio de 1936? ¿No le choca que su abuelo Francisco Cercas, presidente de la primera gestora fascista y alcalde durante la guerra, considerara ya de mayor a los vencedores como una banda de arribistas y desaprensivos, cuando no maleantes, y que sintiera por ellos el mayor desprecio? ¿Acaso no estaban él y su familia entre ellos? Se trata de un fenómeno conocido y que pasó también a fascistas de toda Europa: con el paso de los años aquel pasado negro les empezó a estorbar. (Espinosa, 2017)

Cumpliendo con su función de historiador, el crítico hace hincapié en cada uno de los sucesos que Cercas pasa por alto o al que resta importancia y pone el foco en las afirmaciones sesgadas que aparecen en el libro sobre sucesos políticos que tuvieron lugar a finales de la Segunda República y después del golpe de estado.

Cercas lo hace para blanquear a través de su tío y de su familia el pasado del fascismo español. También para salvarse a sí mismo de tan negra memoria familiar, con la que no sabe qué hacer. Afirma que solo en la madurez ha dejado de sentir vergüenza por sus orígenes familiares, pero que ya se ha resignado a ellos. (Espinosa, 2017)

Y no esconde su enfado ante la interpretación que hace de la autonovela familiar: que Manuel Mena podía ser otras cosas además de fascista y por eso debe tener un hueco en la historia, alineando esta opinión a la expuesta en debates cuyos protagonistas eran, por ejemplo, fascistas como Yagüe o Pemán.

### **Análisis textual**

En una conversación recogida por la revista Letras Libres entre Cercas y Martínez de Pisón, este comenta que ve más relación entre *El monarca...* y *Anatomía de un instante* que entre *El monarca...* y *Soldados...*, porque no hay autoficción. Cercas responde también aquí que en *El monarca...* hay dos narradores y que uno no es él y que, además, David Trueba interviene múltiples veces y no todas son palabras que él dijera realmente: «el grado de ficción en esta novela es muy escaso; un dos o tres por ciento. Pero en el momento en el que colocas un granito de ficción en un relato real, ya todo se vuelve ficción» (Martínez de Pisón y Cercas,



2017).

Es decir, siguiendo lo expuesto por el autor, el grado de ficción se corresponde «únicamente» a palabras puestas en la boca de su amigo y a que hay dos tipos de capítulos: el metaliterario, donde Cercas, en primera persona, nos va narrando las dificultades que tiene para plantearse la novela, para buscar los datos, etcétera; y, digamos, la novela misma, el resultado de esa búsqueda, narrada en tercera persona (o en primera persona, pero por un narrador distinto a Cercas). Que siga empeñado en la ficcionalidad de su novela, en esta en concreto, parece darle completamente la razón a Alberca, quien admite que la autoficción está llegando a su límite creativo y que el relevo lo va a tomar la antificción. Estas afirmaciones conducen a pensar que *El monarca...* puede ser una «casi» no autoficción. No en vano, los capítulos que constituyen la acción del libro son los primeros, los directamente autobiográficos. Consideramos que los no autobiográficos, es decir, los que se limitan a narrar los hechos averiguados, no le resta veracidad a la autonovela, porque se leen y se entienden como pretendidamente ficcionales: sabemos que es Cercas quien escribe tratando a Cercas como una tercera persona.

Para ser ficción o una «ficción completa», Cercas no tendría la obligación de aclarar que hay frases atribuidas a David Trueba «que David Trueba nunca dijo». Si fuera autoficción, no tendríamos tan claro (desde la misma cuarta de cubierta) que se trata de una historia reconstruida sobre una persona real (Manuel Mena) contada por su sobrino nieto real (Javier Cercas). Si nos atenemos a su confesión, si hay un dos o tres por ciento de ficción y sabemos dónde está localizada, el mecanismo de correspondencia para que el lector lea todo el texto como ficción se desactiva.

Al margen de las cuestiones estrictamente teóricas, también hay otros asuntos importantes que deben ser puestos de relieve: la reconstrucción del mito familiar, la historia del pueblo, la vergüenza por el pasado franquista y la figura de la madre como elemento narrativo, fuente de información y, casi podríamos decir, motor literario, como se confiesa en el último capítulo. Todos estos elementos vendrán a ser analizados en los siguientes epígrafes.

### **1. Historia desconocida**

El relato comienza, como en muchos otros casos,<sup>62</sup> cuando su madre sufre un accidente y el hijo debe quedarse en casa para cuidarla. En ese trance comienzan a hablar y surgen las historias que luego darán lugar al libro. En estas conversaciones se denota la importancia de la oralidad (femenina, de nuevo) y de la emigración dentro del territorio español en los años 50 y 60. Esta explicación que reproducimos es interesante desde el punto de vista de la historia del pueblo, que también acaba siendo reconstruida (en parte) por Cercas. El perfil de la madre está claramente delimitado una vez comenzado el relato:

Por supuesto, hablábamos de Ibahernando, el pueblo extremeño del que en los años sesenta emigraron a Cataluña mis padres, igual que en aquella época hicieron tantos extremeños. Digo por supuesto y comprendo que debería explicar por qué lo digo; es fácil: porque no hay acontecimiento más determinante que la emigración en la vida de mi madre. Digo que no hay acontecimiento más determinante que la emigración en la vida de mi madre y comprendo que también debería explicar por qué lo digo; eso ya no es tan fácil. Hace casi veinte años intenté explicárselo a un amigo diciéndole que la emigración había significado que de un día para otro mi madre dejara de ser una hija privilegiada de una familia patricia en un pueblo extremeño, donde ella lo era todo, para ser poco más que una proletaria o poco menos que una pequeña burguesa abrumada de hijos en una ciudad catalana, donde ella no era nada. (MONAR, 13)

La historia desconocida es detallada por Cercas: cuáles son los datos que faltan y cómo se convierte Manuel Mena en el tabú familiar, envuelto en palabras mal pronunciadas y en recuerdos voluntariamente quemados por la familia:

Porque lo cierto es que el olvido había iniciado su labor de demolición inmediatamente después de la muerte de Manuel Mena. En su propia casa un silencio espeso e incomprensible o que mi madre de niña juzgaba incomprensible se abatió sobre él. Nadie indagó en las circunstancias ni en las causas precisas de su muerte y todos se conformaron con la brumosa versión que de ella les dio su asistente (un hombre que acompañó su cadáver hasta el pueblo y que permaneció algunos días en él, alojado en casa de su madre), nadie se interesó por hablar con los compañeros y los mandos que habían combatido a su lado, nadie quiso hacer averiguaciones sobre su peripecia de guerra, sobre los frentes donde combatió ni sobre la unidad a la que estaba adscrito, nadie se tomó la molestia de visitar Bot, aquel remoto pueblo catalán donde había muerto y que yo siempre creí que se llamaba Bos o Boj o Boh, porque, como el castellano carece del hábito de la «t» final, así es como lo pronunciaba siempre mi madre. Pocos meses después de la muerte de Manuel Mena, en fin, su nombre ya casi no se mencionaba en la familia, o sólo se mencionaba cuando no quedaba otro remedio que mencionarlo, y, pocos años después de su muerte, su madre y sus hermanas destruyeron todos sus papeles, recuerdos y pertenencias. (MONAR, 20-21)

62 Recordemos que el libro de Pron comienza con el regreso a Argentina por la enfermedad de su padre o el de Galarza, como veremos, por la enfermedad de su madre y que este esquema se repite también en otros libros que no pertenecen al corpus principal pero sí están incluidos en este trabajo como autonovelas familiares.

Para comenzar a reconstruir la historia de Manuel Mena, Cercas hace en el segundo capítulo (recordemos que los capítulos pares son los que están contados por un narrador distintos) un repaso de la historia de su pueblo, desde la Edad Media, lo conecta con su tío abuelo, pero no cuenta cómo ha conseguido esa información. Solamente da cuenta de las lagunas que faltan:

Manuel Mena había nacido en una familia integrada en aquella minoría ascendente de patricios ilusorios y siervos reales que empezó a prosperar a principios del siglo XX en Ibahernando. No era la más rica de esas familias, o la menos pobre. El padre de Manuel Mena se llamaba Alejandro y, como casi todo el mundo en el pueblo, se ganaba la vida trabajando en el campo: explotaba la única finca que poseía la familia, unas pocas hectáreas de secano conocidas como Valdelaguna y dedicadas al cultivo de cereales y la cría de ovejas y vacas; la madre de Manuel Mena se llamaba Carolina y regentaba un estanco. Tenían siete hijos. No podían permitirse ni el más mínimo lujo, pero no pasaban hambre. Pocos años después del nacimiento de Manuel Mena, su padre murió, y sus tres hermanos mayores —Juan, Antonio y Andrés— se hicieron cargo de la explotación de Valdelaguna. Apenas se sabe nada de esta época inicial de su vida; la mayor parte de lo que en ella ocurrió se ha perdido en la memoria de quienes lo conocieron, y lo que queda es apenas una leyenda imprecisa de la que sólo cabe rescatar para la historia verdadera una imagen general del personaje y dos anécdotas concretas. (MONAR, 31)

Como toda autonovela familiar que trata de tirar de un hilo para reconstruir la historia, también en *El monarca...* aparece esa esperanza de «completud» gracias a los hechos «que se resisten» a perderse en el olvido, que son a los que recurre Cercas para comenzar su investigación:

Pero apenas conocemos lo que ocurrió en Ibahernando: ningún historiador se ha ocupado de averiguarlo; las actas de los plenos del Ayuntamiento, escritas de puño y letra por don Marcelino —antiguo maestro de Manuel Mena y por entonces secretario municipal—, sólo permiten la reconstrucción de algunos hechos; la mayoría de las personas que podría recordar el resto está muerta, y la minoría que está viva no lo recuerda o apenas lo recuerda. Como la mayor parte de cuanto atañe a esta historia, aquellas jornadas pavorosas se hunden a toda prisa en el olvido.

Pero todavía quedan hechos que se resisten a perderse en él. (MONAR, 92)

La historia de la familia también es incómoda y no se habla de ella porque resulta ignominiosa. Incluso datos oficiales son aquí contrastados entre el narrador-historiador y Cercas, que cuentan con informaciones distintas.

Los investigadores más fiables sostienen que a lo largo de la guerra y en los meses iniciales de la posguerra se cometieron en Ibahernando once asesinatos por motivos políticos; Javier Cercas ha contabilizado trece, casi todos al final y al principio del conflicto. (...) No sé si la familia o algún miembro de la familia de Javier Cercas se contó entre ellos; sé que, incluso en una guerra (quizá sobre todo

en una guerra), todo el mundo es inocente hasta que se demuestre que es culpable, (...). Aclarado esto, parece imposible eximir a la familia de Javier Cercas de cualquier responsabilidad en las atrocidades cometidas aquellos días (...). (MONAR, 94)

El desconocimiento provoca en las autonovelas familiares una situación singular: el protagonista del libro es al mismo tiempo un personaje desconocido y el motor de escritura, es decir, es la propia escritura del libro la que consigue que esos esbozos más o menos imaginarios se conviertan en figuras y datos más concretos: «A pesar de todo eso, yo seguía sin ver a Manuel Mena; quiero decir que Manuel Mena seguía siendo para mí lo que había sido siempre: una figura borrosa y lejana, esquemática, sin relieve humano ni complejidad moral, tan rígida, fría y abstracta como una estatua» (MONAR, 147).

Cercas (o el narrador-historiador) trata de reconstruir los escasos recuerdos de sus familiares, entre ellos los de su padre (MONAR, 166), sus tíos y su madre. Estos tres últimos son los protagonistas del siguiente fragmento. En él se desarrollan no solo los huecos de la memoria, sino las informaciones nuevas que Cercas recaba para su historia:

Les pregunté a los tres si recordaban en cuántas ocasiones había vuelto Manuel Mena del frente. Me contestaron que no lo recordaban. Entonces, como tratando de compensarme por su flaca memoria, mi tío mencionó dos hechos que yo desconocía: el primero es que, cuando murió, Manuel Mena estaba a punto de ascender a teniente por méritos de guerra; el segundo es que había recibido cinco heridas en combate. (MONAR, 214)

La continuidad en el tiempo de una historia desconocida —y voluntariamente silenciada— da lugar a situaciones de gran carga emocional, donde los personajes (en este caso, la madre de Cercas) muestran un *shock* psicológico respecto al desvelamiento de lugares, datos y sucesos sobre los que nunca se indagó y que, finalmente, dejan de ser desconocidos.

—En esta habitación murió su tío —le explicó Cortés a mi madre—.

Lleva abandonada muchos años. Y, claro, hágase a la idea de que entonces aquí no había nada de lo que ve. Mi madre no dijo palabra y se volvió hacia mí con aire extraviado. Para asegurarme de que había entendido, le repetí que aquél era el lugar donde había muerto Manuel Mena y, con la ayuda de Cortés y de la madre de Cortés, intenté reconstruir para ella los detalles hipotéticos del paso de su tío por la casa. Mi madre nos escuchó asintiendo mientras recorría el cuarto con la mirada: la mesa cubierta por un tapete de terciopelo sobre el que descansaban una sopera de latón y un plato de loza (...). (MONAR, 265)

## **2. Protagonista otro**

El principio del libro está dedicado a presentar al protagonista: enseguida se nos muestra que

la persona sobre la que va a girar toda la historia no es el Cercas narrador, sino un familiar suyo. No en vano, al final de ese mismo párrafo ya aparece la primera persona, al incluirse la expresión «mi familia». También es destacable que nos encontremos ante una especie de final anticipado, ya que los datos que se nos presentan son, en casi todos los casos, los datos sobre los que va a investigar a lo largo de las siguientes páginas y que se nos van a mostrar como desconocidos.

Se llamaba Manuel Mena y murió a los diecinueve años en la batalla del Ebro. Fue el 21 de septiembre de 1938, hacia el final de la guerra civil, en un pueblo catalán llamado Bot. Era un franquista entusiasta, o por lo menos un entusiasta falangista, o por lo menos lo fue al principio de la guerra: en esa época se alistó en la 3.<sup>a</sup> Bandera de Falange de Cáceres, y al año siguiente, recién obtenido el grado de alférez provisional, lo destinaron al Primer Tabor de Tiradores de Ifni, una unidad de choque perteneciente al cuerpo de Regulares. Doce meses más tarde murió en combate, y durante años fue el héroe oficial de mi familia. (MONAR, 11)

Para justificar quizá la cercanía con el personaje protagonista (un tío abuelo no tiene tanto tirón comercial en una autonovela familiar como, tal vez, una madre o un abuelo), Cercas explica la relación que tenían él y su madre y acaba añadiendo, también en este primer capítulo que «Manuel Mena, en resumen, no era sólo el tío paterno de mi madre: era su hermano mayor; también era su primer muerto» (MONAR, 18).

En este apartado del análisis, podríamos incluir muchos de los pasajes donde Cercas indaga en la vida y las acciones de Mena, siempre (o casi siempre) a través del testimonio de otras personas, que también son personas y personajes; gentes del pueblo, ancianas con nombres y apellidos que conservan recuerdos que Cercas quiere recuperar:

En cuanto a las dos anécdotas, todavía las recordaban con una exactitud improbable dos ancianas de casi cien años a quienes Javier Cercas conocía desde niño sin saber que habían sido condiscípulas de Manuel Mena, y a quienes empezó a frecuentar cuando se enteró de que lo habían sido. Una era su tía Francisca Alonso, viuda de un primo de sus padres; la otra, doña María Arias, durante décadas maestra del pueblo. (MONAR, 31-32)

Confiar en los testimonios y en los recuerdos ajenos para reconstruir una historia propia (aunque su protagonista sea otro) no es incompatible con querer contrastar esa misma información y dejar constancia de cuáles son las cuestiones discordantes o los recuerdos incoherentes: «Hasta aquí los recuerdos convergentes de las dos ancianas; a partir de aquí, los divergentes» (MONAR, 33). Crear una historia verdadera a partir del relato de otros siempre conlleva un riesgo y, en este caso, Cercas no oculta que la información que proporciona

puede no ser verídica y estar contaminada por los años y las grietas de la memoria.

En la historia de Manuel Mena, como hemos dicho, el personaje de la madre de Cercas adquiere un rol protagonista en muchas ocasiones. No solamente ofrece su testimonio, sino que ella misma es parte de la historia: la desterritorialización, la nostalgia de una identidad, de una región, su falta de identificación con el lugar de residencia actual:

«La patria», pensé. También como siempre, me vino a la memoria aquel pasaje del Quijote en que Don Quijote y Sancho Panza, ya casi al final del libro, regresan a su pueblo tras una larga ausencia y, al vislumbrarlo en el horizonte, el escudero cae de rodillas y da rienda suelta a su emoción por la patria recobrada. Entonces pensé que la patria de mi madre era la misma que la de Sancho Panza, pero también que esa patria minúscula no era la patria mayúscula por la que había muerto Manuel Mena, aunque ambas llevaran el mismo nombre. (MONAR, 51)

Para Cercas, más allá de las implicaciones personales, Mena representa una víctima de la guerra, aunque perteneciera al lado vencedor. Eso lo deja claro en varias ocasiones a lo largo del libro y es el reproche que se le hace desde la crítica. Esa historia que él estaba llamado a escribir era una historia que no podía eludir. Como en otras ocasiones, es la historia de «Otro», que representa lo propio, desde lo más íntimo (la casa, el pueblo natal, las raíces, la familia) hasta el concepto comunitario más amplio como «patria».

«La historia la escriben los vencedores. La gente cuenta leyendas. Los literatos fantasean. Sólo la muerte es segura». Es lo que había ocurrido con Manuel Mena, pensé: que, aunque los vencedores hubieran escrito la historia de la guerra, nadie había escrito la suya, todos habían preferido contar leyendas o fantasear, como si todos fuesen literatos o como si intuyeran que Manuel Mena era en la práctica un perdedor de la guerra. ¿Era ésa otra buena razón para que yo contara su historia? (MONAR, 271)

### 3. Metaliteratura

La metaliteratura en este libro está marcada por el conflicto moral que tiene Cercas sobre esa historia que está impelido a escribir: sabe que es la historia de un soldado franquista y que va a reconstruir su figura y su pasado para que no se pierda. Es decir, que está tratando de contar lo bueno que era alguien, a pesar de estar marcado por su trayectoria fascista.

Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino

también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba; no quería hacerme cargo de eso, no veía ninguna necesidad de hacerlo, y mucho menos de airearlo en un libro: bastante tenía con aprender a vivir con ello. (MONAR, 11-12)

Para hablar de él tiene que hablar del fascismo en su familia: Manuel Mena podía haberse equivocado al elegir en qué ejército luchar, pero las acciones que había llevado a cabo su familia en el pueblo no se podían excusar. La vergüenza de sentirse parte de esa familiar (se dedicará un epígrafe a ello) aparece frecuentemente en los pasajes metaliterarios, los que expresan las dudas sobre cómo escribir y por qué escribir esta historia. Una vez que se decide a hacerlo, sabe que el tiempo corre en su contra, así que deja constancia de los pasos documentales que debe seguir para comenzar con su investigación.

Aquel doble descubrimiento fue una revelación, y durante algunas semanas me inquietó una sospecha: quizá me había equivocado al negarme a escribir sobre Manuel Mena. Desde luego, seguía pensando más o menos lo que siempre había pensado sobre su historia, pero me pregunté si el hecho de que para mí fuera una historia bochornosa era razón suficiente para no contarla y para seguir manteniéndola escondida; igualmente me dije que todavía estaba a tiempo de contarla, pero que, si de verdad quería contarla, debía poner manos a la obra de inmediato, porque estaba seguro de que apenas quedaría rastro documental de Manuel Mena en archivos y bibliotecas y de que, setenta y tantos años después de su muerte, sería poco más que una leyenda hecha jirones en la memoria erosionada de un puñado menguante de ancianos. (MONAR, 19-20)

Sin embargo, al principio su conciencia le impide admitir que va a escribir un libro y se limita a decir que está únicamente investigando. Su metaliteratura no está escrita en presente, como sí ocurre en otras autonovelas familiares, sino que el autor habla de sí mismo tanto desde el presente como hacia el pasado: qué pensó, cómo actuó, cuáles eran entonces sus intenciones, sus motivaciones...

Ahora lo tengo frente a mí, en mi despacho de Barcelona. No recuerdo cuándo me lo traje de Ibañerando; en todo caso, fue años después de que mi madre se recuperase de su accidente y yo tomase una resolución sobre la historia de Manuel Mena. (MONAR, 22)

Durante la escritura del proceso de investigación, aparece otro de los personajes fundamentales del libro, el escritor y cineasta David Trueba, que además dirigió la adaptación de *Soldados de Salamina* al cine. En este fragmento, Cercas se encuentra con dificultades para explicarle a su amigo por qué quiere ir a su pueblo natal a investigar sobre su tío abuelo.

La primera reacción de David fue previsible, pero no intenté despejar sus temores porque sentí que por teléfono era demasiado difícil explicarle por qué quería ir a

Ibahernando y hablar con el último testigo de la infancia de Manuel Mena (o con el que yo pensaba por entonces que era su último testigo) aunque no iba a escribir una novela sobre Manuel Mena. (MONAR, 42)

A continuación, en la siguiente página, Cercas relata una conversación con Trueba donde se «desvela» que *Soldados de Salamina* es autoficción. Reproduzco los tres fragmentos correlativos de la conversación que me resultan más interesantes por varios motivos. En primer lugar, porque Cercas está reproduciendo una conversación en la que no queda en muy buen lugar, expone abiertamente sus dudas, sus inseguridades y sus contradicciones. En segundo lugar, porque el libro que no quiere escribir es el que estamos leyendo y, en tercer lugar y más importante, porque dice que esa historia que tantas dudas le genera porque es vergonzosa y para la que tendría que enfrentarse a muchos fantasmas familiares, esa historia que tan importante es por lo difícil del proceso de investigación y de escritura va a ser contada desde la ficción, aunque el pacto que hemos aceptado como lectores al empezar a leerla sea bien distinto.

—Por cierto, he estado pensando en tu libro sobre la guerra civil.

—¿Ah, sí?

—Sí, y he cambiado de opinión: me parece una idea estupenda. ¿Sabes por qué?

—Intrigado, negué con la cabeza—. Muy sencillo: ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista. (MONAR, 43)

(...)

—¿Y?

—Que ahora te toca afrontar la realidad, ¿no? Así podrás cerrar el círculo. Y así podrás dejar de escribir de una puta vez sobre la guerra y el franquismo y todos esos coñazos que te torturan tanto. —Vació de un trago su taza de café—. Ya lo verás —añadió—: te va a salir un libro cojonudo.

—Pues no voy a escribirlo. (MONAR, 44)

(...)

—¿Y luego? —preguntó—. Cuando tengas toda la información, digo.

—No lo sé —reconoció—. Ya lo pensaré. A lo mejor se la doy a alguien que esté menos implicado que yo en la historia, para que la cuente él. A lo mejor la dejo sin contar. O a lo mejor, quién sabe, cambio de opinión y acabo contándola yo. Ya veremos. En todo caso, si al final me decidiese a contarla no me ceñiría a la verdad de los hechos. Estoy harto de relatos reales. Tampoco quiero repetirme en eso. (MONAR, 44-45)

Uno de los marcadores para determinar si una autonovela familiar es realmente autobiográfica es medir su intervención en la realidad. Que un autor tenga miedo de las



repercusiones reales de su libro en el ámbito de su vida privada porque implica a personas distintas a él y porque él mismo está depositando sus filias y su propio cuerpo en el proceso escritural supone un grado de verosimilitud mucho mayor que si simplemente estuviera jugando con el pasado para crear una ficción rentable y acorde con su carrera literaria. Es más, las mismas dudas que alberga Cercas valen para este argumento: cuesta creer que alguien corriera el riesgo de exponerse al alabar a un tío abuelo franquista si no estuviera de verdad tratando de poner palabras a una historia real.

—No sé: tengo la impresión de que estás menos preocupado por tu novela que por lo que van a decir de tu novela.

—No me dirás ahora que esto no es un reproche.

—Ahora no —volvió a reconocer—. Mira, lo que quiero decir es que no son los libros los que tienen que estar al servicio del escritor, sino el escritor el que tiene que estar al servicio de sus libros. ¿Qué es eso de que no quieres repetirme? Como empieces a preocuparte por tu carrera literaria, por lo que le conviene o no a tu carrera literaria, por lo que van a decir los críticos y tal, estás muerto, tío; preocúpate por escribir y olvídate de lo demás. (...) Una novela es buena si le sale de las tripas al escritor; nada más: el resto son mandangas. Y en cuanto a lo de que no quieres hacerte cargo de la historia de Manuel Mena, es gracioso: nos llenamos la boca diciendo que este país tiene que asumir su pasado como es, de una vez por todas, con toda su dureza y toda su complejidad, sin edulcorarlo ni maquillarlo ni esconderlo debajo de la alfombra, y lo primero que hacemos cuando se trata de asumir el pasado personal es exactamente eso: esconderlo. Hay que joderse. (MONAR, 45)

El final de este fragmento se opone a los anteriores: o lo escribe sin esconder, sin edulcorar, o estará cayendo en el mismo error; no conseguirá su propósito (reconciliación, reconstrucción, etcétera), si no lo hace desde «las tripas». Dos páginas después, Cercas arguye que no sabría cómo escribir sobre su pueblo y Trueba le sugiere que escribiendo sobre Manuel Mena. No solo es difícil enfrentarse a la historia de su familia, aunque exista el deseo de hablar sobre él, sino que es muy posible que también se encuentre con el muro de la historia desconocida:

—Puede que tengas razón, pero este caso es distinto. No digo que Manuel Mena no me interese. La verdad es que siempre me interesó. Quiero decir que siempre quise saber qué clase de hombre era. O qué clase de adolescente, más bien... Siempre quise saber por qué se marchó a la guerra tan joven, por qué luchó con Franco, qué hizo en el frente, cómo murió. Ese tipo de cosas. Mi madre se ha pasado la vida hablándome de él, y supongo que es natural: hace poco descubrí que más que su sobrina era su hermana pequeña, vivía en su casa cuando él murió, para ella era la hostia, el hombre joven y valiente que había salvado a la familia, que lo había sacrificado todo por ella. Y lo más curioso es que, aunque llevo toda la vida oyendo hablar de él, todavía no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, no lo veo... No sé si me explico.

—Perfectamente.

—Claro que estoy seguro de que mi madre tampoco lo conoce. Lo que conoce es sólo una imagen, unas cuantas anécdotas repetidas: la leyenda de Manuel Mena, más que su historia. Y sí, la verdad es que a mí siempre me ha intrigado qué hay de verdad y qué hay de mentira en esa leyenda.

—¿Quedan papeles, cartas, cosas así?

—No queda nada.

—¿Cuántas veces aparece su nombre en internet?

—Que yo sepa, dos. Una por un artículo que escribí sobre él y otra por un foro donde unos tipos me ponen a parir por haber escrito ese artículo. (MONAR, 48)

La imagen que la madre ha configurado sobre Manuel Mena es una leyenda, entronca con la novela familiar freudiana y con el héroe que salva a toda la familia. A través de la conversación, Cercas descubre sus verdaderas motivaciones, que van más allá de la dignificación de un franquista, aunque pasen por ella: la verdad revelada supone la superación de la madre, escribir para configurarse como un ser autónomo, no ser escrito, evitar el destino que las palabras de su madre le hubieran obligado a cumplir.

David no conocía a mi madre, o sólo superficialmente, pero mientras él hablaba, ya no recuerdo sobre qué, me distraje pensando que quizá el mejor motivo para no escribir el libro sobre Manuel Mena era que mi amigo tenía razón: a mi madre le hubiese encantado leerlo. «Escribo para no ser escrito», pensé. No sabía dónde había leído esa frase, pero de repente me deslumbró. Pensé que mi madre llevaba toda la vida hablándome de Manuel Mena porque para ella no había destino mejor o más alto que el de Manuel Mena, y pensé que, de una manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor para rebelarme contra ella, para evadirme del destino en el que ella había querido confinarme, para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena. (MONAR, 49-50)

Trueba, intuyendo que esta historia contiene más verdades que otras que Cercas hubiera escrito o fuera a escribir, se aventura a nombrar en alto la culpabilidad de la marca familiar: «—¿Tú te sientes culpable por haber tenido un tío facha? Ahora fui yo el que sonrió. / —Un tío no —puntalicé, un poco ebrio—. La familia al completo» (MONAR, 50).

Como, además de ser una empresa que se debe abordar frontalmente y sin ambages, construir la historia de un Otro resultaba un trabajo complejo y en ocasiones frustrante, Cercas también recurre al argumento de la dificultad por articular el pasado o por no tener acceso a ciertas informaciones más fiables, o simplemente por la inefabilidad de la memoria.

Un poco confuso por la estampida, pensé que, por mucho que hubiese averiguado sobre la historia de Manuel Mena, no era sólo mucho más lo que ignoraba que lo que sabía, sino que lo sería siempre, como si fuese tan difícil atrapar el pasado como atrapar el agua en las manos; me pregunté si no era eso lo que ocurría siempre o casi siempre, si el pasado no es en el fondo una región escurridiza e

inaccesible, y me dije que ésa era otra buena razón para no tratar de contar la historia verdadera de Manuel Mena. (MONAR, 218)

En cualquier caso, aunque son excusas que él mismo se da, también se las ofrece al lector. Y al ofrecérselas en el libro que él está dudando en escribir, se completa un círculo metaliterario que incluye ambos planos narrativos: la historia y los andamios de la historia. Igual que en un momento dado él es capaz de expresar qué informaciones de las que cuenta son ciertas o seguras y cuáles no («De forma que, aquí como en otras partes de esta historia de oscuridades, hay que proceder a menudo por palpación y contar por hipótesis. Algunas cosas, sin embargo, parecen seguras» [MONAR, 99-100]); también es capaz de preguntarse por su posición como narrador de la historia (quizá por eso decide no ser él quien narre la reconstrucción en sí misma y solo el proceso). Como en toda autonovela familiar, la historia no es simplemente una excusa para escribir un buen libro, sino que hay cuestiones identitarias del autor o autora que se dirimen en la narración.

Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia; o, dicho de otro modo, pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme: debía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdeñando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona; y, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena a pesar de que no quería contarla ni asumirla ni airearla, a pesar de que durante toda mi vida creí haberme hecho escritor precisamente para no escribir la historia de Manuel Mena. (MONAR, 273-274)

Esta revelación solo ocurre en el último capítulo, cuando confiesa por qué ha decidido no ser el narrador en los capítulos pares y por qué su historia (llegar a ser escritor para evitar enfrentarse a la historia de Manuel Mena) se coloca al mismo nivel, en los capítulos impares. Este párrafo es muy importante, porque desmiente al Cercas autor en las entrevistas arriba citadas; aquí admite que es él mismo quien narra también los otros capítulos y que lo hace de esa manera para poder distanciarse de ellos, porque es en el proceso de escritura donde él está y donde mantiene la primera persona. Así, podemos concluir que los capítulos que él considera ficción por ser narrados por *alguien* distinto a él mismo son un recurso narrativo justificado y explicado en el propio texto. No hay, por tanto, intención de ficcionalidad, porque la construcción de todo el relato se desvela como un mecanismo al servicio de la verdad.

#### **4. Pretensión de veracidad**

A pesar de lo anteriormente expuesto, sabemos por experiencia que no debemos fiarnos de Cercas cuando hace pretensiones de veracidad en sus novelas. Es un recurso que usa habitualmente (recordemos la insistencia en escribir que *Soldados de Salamina* era una novela o un «relato real» cuando no lo es). Sin embargo, el hecho de que en el libro que nos ocupa exponga abiertamente sus dudas sobre cómo construirlo (si como una novela o si como una reconstrucción de los hechos) otorga una veracidad distinta, porque establece un pacto que ha dejado de ser ambiguo. Como lectores observamos desde un lugar privilegiado la vulnerabilidad del escritor, que desde las primeras páginas nos habla con insistencia sobre su pueblo natal, que expone a su madre, que conoce las repercusiones de sus palabras.

Por lo demás, ni siquiera hubiese sabido cómo ponerme a contar esa historia: ¿hubiera debido atenerme a la realidad estricta, a la verdad de los hechos, suponiendo que tal cosa fuese posible y el paso del tiempo no hubiese abierto en la historia de Manuel Mena vacíos imposibles de colmar? ¿Hubiera debido mezclar la realidad y la ficción, para rellenar con ésta los huecos dejados por aquélla? ¿O hubiera debido inventar una ficción a partir de la realidad, aunque todo el mundo creyese que era veraz, o para que todo el mundo lo creyese? No tenía ni idea, y esta ignorancia de forma me parecía la ratificación de mi acierto de fondo: no debía escribir la historia de Manuel Mena. (MONAR, 12)

Las resistencias nacen precisamente de la imposibilidad de hacer ficción con algo tan privado y, al mismo tiempo, tan público. El principio del siguiente párrafo («Hace unos años, sin embargo, ese antiguo rechazo pareció entrar en crisis» [MONAR, 12]) es una confirmación de que finalmente *tenía que* escribir ese libro. Es interesante la expresión «entrar en crisis», porque remite a un paralelismo con la otra crisis, la de la autoficción, cuya figura más destacada era y sigue siendo el propio Cercas.

Algunos de los datos que proporciona, como en el siguiente caso, son fácilmente rastreables. Incluso aun cuando él modifica ligeramente el contenido del artículo real al que se refiere, es posible, como lectores, acceder al original y compararlo.

Apenas la hube formulado, la respuesta me pareció válida pero insuficiente, así que me puse a escribir un artículo titulado «Los inocentes» que ahora mismo sigue siendo la mejor explicación que sé dar de este asunto; se publicó el 28 de diciembre de 1999, día de los inocentes y trigésimo tercer aniversario de la fecha en que mi madre llegó a Gerona. Dice así: «La primera vez que vi Gerona fue en un mapa. (...)» (MONAR, 13-14)

Al principio del libro, Cercas todavía no ha evolucionado al Cercas que termina siendo al escribir el libro, es decir, todavía desconoce cuál es su intención real y la conexión tan importante que existe entre la historia de su tío abuelo y el hecho de que él se haya convertido

en escritor.

De este modo la historia de Manuel Mena o lo que quedaba de la historia de Manuel Mena no se perdería y yo podría contarla si alguna vez me animaba a contarla o era capaz de contarla, o podría dársela a otro escritor para que él la contara, suponiendo que algún otro escritor quisiese contarla, o podría simplemente no contarla, convertirla para siempre en un vacío, en un hueco, en una de las millones y millones de historias que nunca se contarán, quizá en uno de esos proyectos que algunos escritores siempre están esperando escribir y nunca escriben porque no quieren hacerse cargo de ellos o porque temen que nunca estarán a su altura y prefieren dejarlo en estado de mera posibilidad, convertido en su radiante obra maestra nunca escrita, maestra y radiante precisamente porque nunca se escribirá. (MONAR, 22-23)

Pero no solo en primera persona existe pretensión de veracidad, también los capítulos en los que el autor narra la historia de forma intencionalmente objetiva hay cierta pretensión de veracidad o se trasluce la idea previa que mueve a Cercas a hacer esto: que lo objetivo no puede ser personal, sentimental, en primera persona. También existe una resistencia, quizá más frívola, que tiene que ver con la repercusión de su novela y su estatus como escritor estancado en el mismo tema. Al principio del tercer capítulo, una línea de diálogo de David Trueba dice así:

—¿De verdad vas a escribir otra novela sobre la guerra civil? Pero ¿tú eres gilipollas o qué? Mira, la primera vez te salió bien porque pillaste al personal por sorpresa; entonces nadie te conocía, así que todo el mundo te pudo usar. Pero ahora es distinto: ¡te van a dar de hostias hasta en el carnet de identidad, chaval! Escribas lo que escribas, unos te acusarán de idealizar a los republicanos por no denunciar sus crímenes, y otros te acusarán de revisionista o de maquillar el franquismo por presentar a los franquistas como personas normales y corrientes y no como monstruos. Eso es así: la verdad no le interesa a nadie, ¿no te das cuenta? Hace unos años pareció que sí interesaba, pero fue un espejismo. A la gente no le gusta la verdad: le gustan las mentiras; de los políticos y los intelectuales mejor no hablar. (MONAR, 38)

En la siguiente página, unida a la pretensión de veracidad, encontramos también referencia metaliteraria. De este modo, no solo apoya su historia con datos como fechas y lugares, sino que también adelanta lo que va a descubrir luego y acaba hablando retrospectivamente sobre lo que acaba de escribir:

En noviembre de 2012 llamé por teléfono a David Trueba y le pedí que me acompañara a Ibahernando para grabar en vídeo una entrevista que quería hacerle al último testigo de la infancia de Manuel Mena (o al que por entonces yo pensaba que era su último testigo), y aún estaba acabando de explicarle quién era Manuel Mena cuando me interrumpió con la retahíla que acabo de resumir. (MONAR, 39)

A continuación explica cuál es su relación con David Trueba, de nuevo se atiene a los hechos, ya que explica que fue el director de la adaptación de *Soldados de Salamina*: «Años atrás David había adaptado al cine una novela mía que trataba sobre la guerra civil; inesperadamente —porque lo normal en estos casos es que el novelista y el director acaben odiándose a muerte—, nos hicimos amigos» (MONAR, 39). Unas páginas después nombra el título abiertamente.

También en el libro se habla abiertamente de una noticia de la prensa cultural (o, más bien, de la prensa rosa cultural) que ha sido *vox populi* durante mucho tiempo. Se trata de la ruptura sentimental del director David Trueba y la actriz Ariadna Gil, actual pareja del actor estadounidense Viggo Mortensen, a lo que Cercas alude en el siguiente fragmento:

Aunque en mi vida he visto una ruptura más amigable, David sufrió mucho con ella; de un día para otro se apagó, su pelo se entretejió de blanco, envejeció. No sé si la palabra «ruptura» es exacta: el caso es que su mujer le dejó por eso que los paparazzi llaman una estrella de Hollywood; en realidad se trataba de algo mucho peor: de una estrella de cine que se resiste con uñas y dientes a ser una estrella de Hollywood, lo que la convierte en una estrella de Hollywood al cuadrado, uno de esos tipos con los que todas las mujeres sueñan con razón. (MONAR, 41)

Con respecto a Manuel Mena, se hacen constantes alusiones a la veracidad de los datos proporcionados o accidentalmente encontrados. En el caso de los tres siguientes fragmentos, esas alusiones aparecen en un capítulo en «tercera persona». Las versiones son expresadas como tal: «No están del todo claras las razones por las que las familias prominentes de Ibahernando le ofrecieron trabajo a don Eladio; a continuación expongo la hipótesis más repetida (y la más plausible)» (MONAR, 61); la imposibilidad de mentir también debe ser expresada, así como la sospecha hacia los datos ciertos:

Cabría preguntarse cómo vivió Manuel Mena aquellos meses de creciente zozobra: qué hizo, qué pensó, qué sintió mientras su pueblo y su país se dividían en dos mitades enfrentadas por un odio común. Un literato podría contestar a esas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no: a mí la fantasía me está vedada. Algunas cosas, sin embargo, son seguras. O casi seguras. (MONAR, 74)

Y las preguntas forman parte también de la historia:

No hay duda de que durante la guerra o durante la mayor parte de la guerra Manuel Mena fue un falangista convencido —un falangista mucho más falangista que franquista, suponiendo que realmente fuera franquista—, pero ¿lo era también antes de la guerra? ¿O se hizo falangista al empezar la guerra, como la mayoría de los falangistas? (MONAR, 75)

Después de intentar responder estos interrogantes, el narrador concluye:

Aunque todo lo anterior no son más que conjeturas. Lo único seguro es que Manuel Mena pasó las vísperas de la guerra civil en Cáceres, preparándose para ingresar al año siguiente en la universidad, y que la primera cosa que hacía al volver a Ibahernando era visitar a don Eladio Viñuela. (MONAR, 77)

Cercas (o el narrador) trata de reconstruir un retrato de Manuel Mena, un joven con inquietudes culturales, que tenía como mentor a un maestro del pueblo. Las preguntas no son respondidas, pero sí las conjeturas de ese perfil imposible.

¿De qué hablaban durante aquellas conversaciones peripatéticas?, (...). ¿Desahogaba Manuel Mena sus dudas con don Eladio? ¿Le contaba sus angustias, sus perplejidades, sus temores y ambiciones de adolescente trasplantado a la capital? ¿Compartían lecturas? ¿O se informaban uno al otro de lo que ocurría en Cáceres y en Ibahernando, comentando el lúgubre cariz que tomaba la realidad? Es tentador imaginar a Manuel Mena tratando de persuadir a don Eladio de las bondades revolucionarias, novísimas y recién aprendidas en José Antonio, y a don Eladio defendiéndose de la retórica imberbe y fogosa de Manuel Mena y del hechizo utópico del ideario falangista (...). (MONAR, 78)

De nuevo, parece no estar conforme con la reconstrucción fantasiosa y retrocede. Sigue insistiendo en que este libro no es literatura en el sentido de ficción. Y aunque sea más lo que se ignore que lo que se sepa, igualmente sigue escribiendo la historia.

Es tentador imaginarlo o fantasearlo así. Tal vez un literato diría que fue así. Pero yo no soy un literato y no puedo fantasear, sólo puedo atenerme a los hechos, y el hecho es que no sabemos si así fue, y que es casi seguro que nunca lo sabremos. Porque el pasado es un pozo insondable en cuya negrura apenas alcanzamos a percibir destellos de verdad, y de Manuel Mena y su historia es infinitamente menos lo que conocemos que lo que ignoramos. (MONAR, 79)

Otros hechos también son apuntados desde la desconfianza, y la responsabilidad de lo que se cuenta es cedida al testigo de los hechos y a la reconstrucción que haga, en este caso de la decisión del abuelo de Cercas de partir a la guerra:

Paco Cercas se agarró a esta última pregunta para detener el vendaval con una sola respuesta:

—Porque si no voy yo no va nadie, María.

No sé si la escena sucedió exactamente así, pero exactamente así la contaba un tío de Javier Cercas llamado Julio Cercas, que se la oyó contar muchas veces a su madre y que pudo presenciarse aunque no entendiera una sola palabra, porque en aquel momento era apenas un recién nacido. En cuanto a la respuesta de Paco Cercas, es posible que fuera una exageración, el único recurso argumental que encontró a mano para quitarse de encima a su mujer, pero lo cierto es que algunos hombres que en aquellos primeros días partieron al frente quizá no lo hubieran

hecho sin él y que, en el curso del episodio de guerra que entonces arrancaba, el abuelo de Javier Cercas ejerció sobre sus veinticuatro compañeros, si no una autoridad militar, por lo menos una autoridad moral. (MONAR, 99)

La autoridad del abuelo de Cercas tiene que ver con el poder que tenía su familia en Ibahernando. A continuación, reproduce completo otro artículo, que analizaremos más adelante, donde escribe sobre un episodio que vivió su abuelo al regreso de la guerra. Cuando finaliza, el narrador se dispone a dar fe de errores informativos que aparecen en el mismo. Hasta cinco errores cuya rectificación inclina el relato, de nuevo, hacia la pretensión de veracidad, principalmente porque el Cercas que escribió el artículo pensaba que eran ciertos, mientras que el Cercas que escribe la autonovela ya ha indagado lo suficiente en la historia familiar como para hacer una reconstrucción verídica. Lo interesante aquí es la forma de contarlo: Cercas no omite esos errores, no los borra ni los oculta, solo da cuenta de ellos: «Por lo demás, estos errores no agotan el desconocimiento que Javier Cercas tiene de la vida de su abuelo, o que al menos tenía cuando escribió su artículo» (MONAR, 107).

Hasta aquí, el artículo de Cercas. O casi: he suprimido pasajes superfluos, realizado alguna indispensable precisión, atenuado algún énfasis sentimental; no he querido omitir, en cambio, cinco errores factuales, de bulto, que no hay que achacar a la novelaría natural de su autor, a su incurable predilección de literato por la leyenda vagarosa frente a la historia segura, sino a su negligencia o su ignorancia. Primer error: Antonio Cabrera no era el alcalde socialista de Ibahernando en julio de 1936, al estallar la guerra; (...). (MONAR, 106)

Con respecto a Manuel Mena, también existe una intención de contar los hechos como ocurrieron, exponiendo, como en este caso, lo que es dudoso y lo que es cierto:

Manuel Mena partió por fin hacia el frente un amanecer de principios de octubre de 1936, más de dos meses después del inicio de la guerra. No sé si alguien lo vio salir del pueblo; no sé si iba solo o si alguien lo acompañaba en su fuga. Sé que, antes de marcharse, intentó en vano que su amigo Tomás Álvarez lo acompañase. Sé que se marchó en secreto, sin pedir permiso a nadie ni despedirse de nadie, al menos de nadie de su familia: ni de su madre ni de sus hermanos ni de sus sobrinos. (MONAR, 111)

Sin embargo, no hay ingenuidad en el relato del autor. Sabe que incluso los documentos son falibles y así lo atestigua.

(...) algunas personas sostienen que estaba enamorado de una muchacha bella, leída, delicada, elegante e inteligente llamada María Ruiz, hija del mayor propietario de tierras del pueblo, pero no existe el menor indicio de que ella le correspondiera, ni ninguna certeza de que ésa no sea sólo una más de las ficciones que aureolan su leyenda. El último año de la vida de Manuel Mena puede



reconstruirse con cierta precisión gracias a la ayuda de algunos documentos; no son infalibles —ningún documento lo es—, pero, manejados con imaginación crítica, ofrecen una guía fiable para salir de la niebla de la leyenda y adentrarse en la claridad de la historia. (MONAR, 135)

Los capítulos en «tercera persona» contienen una infinidad de datos, fechas y nombres concretos, muchos de ellos omitidos en este análisis, pero que en cualquier caso dan cuenta también del afán de registro que atribuimos a Cercas. La finalidad de «contenedor» está también presente en otras novelas: existe una intención de contener la historia que siempre fue ignorada, conservar y asegurar todos los datos que se van conociendo, ya sea de modo metanarrativo o, como en este caso, en los capítulos que tienen forma de crónica. Ese género no deja de ser periodístico y destinado a narrar unos hechos de manera cronológica y atendiendo a la verdad.

No sé si Manuel Mena había visto alguna vez en su vida la nieve, pero durante las jornadas anteriores a su llegada había caído sobre Teruel y sus alrededores una tormenta tremebunda que había hecho descender las temperaturas hasta extremos inauditos, cubriendo por completo de blanco el valle del Jiloca; es muy probable que no conociera la nieve la mayor parte de los integrantes del Primer Tabor de Tiradores de Ifni, quienes, igual que Manuel Mena, tuvieron que aguardar al resto de la 13.<sup>a</sup> División en aquella llanura perdida en medio de la nada. (MONAR, 139)

Como hay sucesos que apenas pueden ser reconstruidos, Cercas recurre a la imaginación, pero no sin expresar cierta culpabilidad (aunque sea a través de la voz del otro narrador). Usa una fórmula retórica que consiste en expresarse como un literato diciendo que eso es lo que haría un literato. En cualquier caso, esa reconstrucción nunca podría tomarse como ficción, porque viene precedida de un aviso de ficción.

No sé cómo fue exactamente el ataque. Nadie lo sabe: no queda de él un solo testimonio escrito ni un solo superviviente capaz de contar lo que ocurrió; así que en este punto debería callarme, dejar de escribir, ceder la palabra al silencio. Claro que si yo fuera un literato y esto fuera una ficción podría fantasear sobre lo ocurrido, estaría autorizado a hacerlo. Si yo fuera un literato podría por ejemplo imaginar a Manuel Mena horas antes del ataque, ovillado en su refugio nocturno abierto en la nieve, desvelado por el frío polar y por la certeza de que está a punto de jugarse la vida. Podría imaginarlo con miedo y podría imaginarlo sin miedo. Podría imaginarlo rezando una oración en silencio, pensando en su madre y sus hermanos y sus sobrinos, sabiendo que el momento de la verdad ha llegado y juntando fuerzas para estar a su altura y dar la talla y no arrugarse, para no decepcionar a nadie, quizá sobre todo para no decepcionarse a sí mismo (...). (MONAR, 142-143)

Es cierto que en ocasiones esa imaginación no recurre a fantasías demasiado complejas. Si

hay un dato cierto (que Mena fue herido), se puede imaginar la expresión de dolor de su rostro, igual que en el fragmento anterior se pueden hacer suposiciones bastante cercanas a la realidad sobre cómo vive un chico de 19 años el día previo a un ataque. De nuevo, la naturaleza de la herida se queda en la posibilidad. Y así se expresa.

Y por supuesto sería capaz de imaginar el momento en que lo hieren: sé con certeza que se trata de una herida en el brazo derecho —aunque no sé si de fusil o de ametralladora o de mortero—, pero podría imaginar el alarido de dolor y el simultáneo instante de pánico, (...). (MONAR, 144)

«Fingiré que no lo imagino», confiesa el narrador al final del capítulo. Y es que cualquier cosa que imagine en realidad se trata de detalles insignificantes o recursos para adornar o dar fluidez al relato.

Todo esto podría imaginarlo. Pero no lo imaginaré o por lo menos fingiré que no lo imagino, porque ni esto es una ficción ni yo soy un literato, así que debo atenerme a la seguridad de los hechos. No lo lamento, no demasiado: al fin y al cabo, por mucho que fantaseara nunca alcanzaría a imaginar lo más importante, que siempre se escapa. Y aquí lo más importante —o lo que ahora mismo me parece lo más importante— sería determinar qué clase de sentimiento experimentó Manuel Mena aquella noche, (...). (MONAR, 144-145)

Además, los capítulos crónica contienen muchas menos referencias y citas a fuentes de información. Cercas reconstruye el relato de tal manera que las personas, documentos y lugares de los que extrae los datos que usa estén únicamente en sus capítulos metaliterarios, mientras que la reconstrucción se hace apenas sin esas referencias. No hay, por tanto, simultaneidad. Por eso, a veces conocemos con posterioridad de dónde saca la información. Primero nos cuenta el hecho y luego su recorrido hasta conocerlo.

Para ese momento yo ya conocía bastante bien la historia de Manuel Mena, había hablado con muchas personas que lo habían conocido o sabían cosas de él, había explorado archivos y bibliotecas, había viajado por los lugares donde Manuel Mena había combatido durante la guerra —por los alrededores de Teruel, por Lérida, por el valle de Bielsa y por los escenarios de la batalla del Ebro, en la comarca de la Terra Alta— y había entrado en contacto con historiadores profesionales, con historiadores aficionados, con eruditos locales, con asociaciones de historiadores y aficionados a la historia comarcal, con simples lugareños. (MONAR, 146-147)

De hecho, parece que hay tanto de sí mismo en juego que finalmente solo se fía de su experiencia. Aquí aparece la escritura y el cuerpo: cómo solo la identidad del autor da estructura y certeza al relato. Que Cercas esté afrontando su destino como escritor, que en esta historia esté contenida la historia de por qué se convirtió en eso, acaba afectando también

a su investigación, porque ocurre, como en otras ocasiones, que se desarrolla un prurito de veracidad obsesivo, como demuestra el siguiente fragmento:

Anécdotas como las que acabo de contar explican los escrúpulos y suspicacias que me acosaban cada vez que a lo largo de los años, entre libro y libro o al mismo tiempo que escribía otros libros, retomaba la persecución del rastro evanescente de Manuel Mena por la evanescente geografía de la guerra, intentando pisar exactamente donde él había pisado, ver exactamente lo que él había visto, oler exactamente lo que había oído y sentir exactamente lo que había sentido, compulsando con detallismo maniático la información contenida en libros, documentos y recuerdos relativos a él mismo y a su unidad, como si en aquella historia personal no pudiera fiarme de otra cosa que de mi experiencia personal. (MONAR, 154-155)

Uno de los personajes que le proporciona información es su primo Alejandro Cercas, del que dice «en los años del final del franquismo y el principio de la democracia, había destacado como dirigente socialista y desempeñado cargos de responsabilidad en el partido y el Congreso de los Diputados, hasta que en 1999 fue elegido representante español en el Parlamento Europeo» (MONAR, 161), lo que es rastreable. Con él habla de Manuel Mena y de lo que supondría escribir un libro sobre él y, en un momento dado, su primo le dice:

«¿Cómo que y eso? —contestó, cambiando en un instante la ironía por la pasión—. La guerra fue horrible, Javi. Horrible. Y en los pueblos todavía más. Tú eres una persona de izquierdas, como yo, y nuestra familia era de derechas. Si hurgas en la historia de Manuel Mena, a lo mejor averiguas alguna cosa que no te gusta». «¿Sobre él?», pregunté. «Sobre él o sobre quien sea —contestó—. ¿Qué haces, entonces? ¿Lo cuentas?». «Claro —dije—. Si tuviera que contarle, lo contaría». «¿Y tu madre?», preguntó. No dije nada. (MONAR, 162)

Que se tema la reacción de la madre de Cercas da una magnitud de las consecuencias reales que tiene el libro, por lo tanto, de la manera performática que tiene de intervenir en la realidad y, en este caso, en la familiar del autor.

Otra de las cuestiones que tiene que ver con la *verdad* de las autonovelas familiares y el motor de este tipo de narraciones es, por encima de contar, la de comprender, como se atestigua en esta conversación entre los dos primos: «“Eso es lo que debería intentar yo si contase la historia de Manuel Mena”, intervine. “¿El qué?”, preguntó Alejandro. “Saber”, dije. “No juzgar”, añadí. “Entender”, aclaré. Y al final concluí: “A eso nos dedicamos los escritores”» (MONAR, 162).

Aunque no hay manera de comprobar que las conversaciones fueron tal y como las cuenta Cercas, hay en ellas siempre un fondo de búsqueda de verdad, ya que los personajes de los

que se habla son personas reales (algunas, como el primo, son públicas). En el siguiente fragmento, además, se expresa la falta de documentos verídicos y la necesidad de recurrir a ellos para ser lo más riguroso posible. Otra razón más para entender que el libro no es ficcional.

Fue sólo entonces cuando me contó que Manolo Amarilla conservaba en su casa algunos recuerdos de Manuel Mena, heredados de su suegro. «Entre ellos —precisó—, un texto escrito a mano por él». Me quedé de piedra. «¿Por qué no me lo habías dicho antes?», pregunté. «No lo sé —contestó—. No sabía que era tan importante. ¿No me dijiste que no ibas a escribir sobre Manuel Mena?». En vez de responder a su pregunta formulé otra: «¿Y estás seguro de que es un texto escrito por él?». «Completamente —contestó—. Yo diría que son unas notas escritas para un discurso a los falangistas de Ibañeta. O algo así». Alejandro habló del texto o de lo que recordaba del texto. «¿Sabes que no queda un solo papel escrito por Manuel Mena? —volví a preguntarle cuando terminó—. Ni una carta. Ni un recuerdo. Nada. Lo destruyeron todo cuando murió. Todo excepto un retrato». «¿No te lo dije? —se reafirmó Alejandro—. Tienes que conocer a Manolo Amarilla». (MONAR, 163-164)

Otras conversaciones no son necesarias, ya que los testimonios se expresan como elementos verídicos y de ellos «se desprende una misma certeza», es decir, todos ellos guardan coherencia con los sucesos históricos de los que se tiene noticia.

Sobreviven algunos testimonios orales y escritos del fin de aquella escabechina, de modo que no es necesario recurrir a fantaseos de literato para imaginar qué es lo que vio Manuel Mena: en algún testimonio se entrevén los últimos jirones de humo disolviéndose en el aire cristalino de la cima del Sahún y las armas y pertrechos abandonados por el pánico entre las rotas alambreadas; en otro se atisban cadáveres jovencísimos tendidos sobre la nieve sucia y revuelta; en otro se vislumbra el sol helado de junio en el inmenso cielo sin nubes. De todos se desprende una misma certeza, y es que, tanto para los atacantes como para los defensores, la derrota republicana en aquel punto inicial de la acometida franquista auguraba el fin inmediato de la bolsa de Bielsa. (MONAR, 206-207)

El autor combina a veces las suposiciones con las certezas a favor del ambiente en una escena pretendidamente literaria. En este caso, por ejemplo, habla de una leyenda; a continuación niega esa naturaleza y dice que es «un hecho», pero luego vuelve a alegorizar ese hecho atribuyendo el olor del que habla a la victoria.

Me consta que el último soldado republicano cruzó la frontera francesa a las cuatro de la mañana del día 16, pero no sé hasta qué hora ardió Bielsa. Me consta que Manuel Mena perdió en aquellos días a dos compañeros y quizá amigos más o menos cercanos, dos alféreces como él —Centurión se llamaba uno; el otro, García de Vitoria—, pero no sé si murieron en la conquista del puerto de Sahún, en los combates del valle de Gistaín o de Bielsa o en cualquiera de las

escaramuzas en que se vio envuelto el Primer Tabor de Tiradores de Ifni; tampoco sé si lloró sus muertes, o si ya estaba tan acostumbrado a la muerte que no las lloró. Me consta que Manuel Mena entró en el pueblo de Bielsa con el Primer Tabor de Tiradores de Ifni, pero no sé cuándo exactamente lo hizo. También me consta que en realidad lo que vio, con sus ojos de adolescente envejecido por el hábito de la destrucción y la cercanía de la muerte, no fue el pueblo de Bielsa sino un cementerio de edificios carbonizados donde no quedaba ni rastro de vida. Una leyenda contumaz sostiene que tras la toma de Bielsa flotó durante años en el aire transparente del valle un olor a quemado que ni siquiera las bárbaras nevadas de la posguerra conseguían disipar. Me consta, sin embargo, que no es una leyenda, que es un hecho. Sólo que aquel olor no era un olor a quemado. Era un olor a victoria. (MONAR, 208-209)

Parte de la pretensión de veracidad viene dada por la interpretación de los testimonios que recoge, además de por la información que esos mismos testimonios proporcionan. En el siguiente fragmento, Cercas conjetura sobre qué tipo de motivaciones mueven a su tío a mostrar tanto interés por la historia de Manuel Mena. Primero pone en duda su sinceridad, al presuponer que su tío miente al decir que conoce más detalles sobre Manuel Mena, con la intención de que se queden (Cercas y su familia) más tiempo con él, haciéndole compañía. La segunda intención que presume Cercas es la de que su tío ve a Mena como él mismo lo ve: como el Aquiles de la familia. Ahí también es visible el reflejo del autor en la figura de su personaje familiar.

La segunda intuición es que mi tío tenía un enorme interés en que yo contase por escrito la historia de Manuel Mena, quizá porque para él Manuel Mena también era Aquiles, y porque, a la manera de la gente humilde, sentía que las historias sólo existen del todo cuando alguien las escribe. No sé si la segunda intuición estaba equivocada; sin la menor duda lo estaba la primera. (MONAR, 219-220)

En la crónica, los hechos son enumerados y el narrador trata de aproximarse lo más posible a los datos exactos que los determinan, aunque en esa enumeración estén intercalados con conjeturas o variantes verosímiles. Esto hace que el margen de error sea muy bajo, en este caso al hablar del día exacto en el que Mena es herido en combate, porque las conjeturas están basadas en hechos comprobables.

El 7 se endurece la resistencia a su avance, y el 8 los republicanos logran frenar por fin la ofensiva. Ese día (o el anterior) hieren a Manuel Mena. Es probable que sea la cuarta herida que recibe en combate, aunque, de todas las que recibió, hasta ese momento sólo tengamos documentadas dos; apenas sabemos nada de ella: ni dónde exactamente la recibió, ni en qué exactas circunstancias, ni de qué clase de herida se trata. Sólo sabemos que al otro día Manuel Mena ingresa en el hospital militar de Costa, en Zaragoza. También sabemos que su herida no puede ser grave, porque, a más tardar, nueve días después vuelve a encontrarse en primera línea de combate, al mando de su compañía. (MONAR, 234)

Como decíamos al principio del análisis, en el epígrafe «Protagonista otro», la construcción de este relato no sigue las pautas de una novela al uso. Aunque ahora, casi al final del libro, vemos cómo se descubren datos importantes que eran desconocidos (el lugar exacto de la muerte de Manuel Mena) —hay un clímax, por tanto—, ya al principio del libro se nos desvela ese final. De nuevo, nos encontramos con que la finalidad de la escritura de esta historia es, por encima de contar, comprender, aunque de ello se derive también una narración.

Ya no recuerdo cuándo ni cómo ni dónde concebí la sospecha de que era Bot el lugar donde según la leyenda familiar había muerto Manuel Mena. (...) también recuerdo que, cuando le pregunté a mi madre si el nombre del pueblo donde había muerto Manuel Mena era Bot, su cara de octogenaria desterrada se iluminó.  
—¡Eso es! —dijo, radiante—. Bot. (MONAR, 248)

En este capítulo final, desde la metanarrativa que otorga el viaje, junto a su madre, de los escenarios importantes de la vida y la muerte de Manuel Mena, la *verdad* es revelada: por una parte, solo es posible reconstruir desde el cuerpo (ya sea desde el viaje o la investigación o desde la escritura como acto físico)<sup>63</sup> y, por otra, la historia debe ser contada por o a pesar de su madre. En el fondo, Cercas ha querido hacer ficción (u ocultarse en ella) para no enfrentarse a la historia *real* que construye su madre, pero sabe que solo a través de la escritura puede dejar constancia de las investigaciones y, además, contar la historia de su tío desde su posición (tanto ideológica como familiar) y enfrentarse a sus fantasmas. Muy elocuente resulta esta conversación entre ambos (madre e hijo), donde se encuentra contenido gran parte del dilema metaliterario de esta autonovela familiar.

—Lo que no entiendo es cómo es que todavía no has escrito ese libro.  
Me giré para mirarla; ella me devolvió una mirada neutra.  
—Eres escritor, ¿no?  
—¿Y si no te gusta lo que lees?  
Contestó a mi pregunta con otra pregunta:  
—¿No me digas que ahora escribes tus libros para que me gusten a mí? —Un destello de ironía relució en sus ojos—. A buenas horas mangas verdes.  
(MONAR, 274)

## 5. La autonovela como espejo

El hecho de que el autor de una autonovela familiar se coloque a sí mismo en primera persona como investigador de la historia familiar ya convierte a la autonovela en un escrito

63 Como el propio Cercas confiesa, su investigación había comenzado mucho antes: «Lo cierto es que tardé todavía algunos años en conocer Bot. Para entonces hacía ya mucho tiempo que seguía el rastro de Manuel Mena y que, como un detective que ronda la escena del crimen, había estado en Teruel, en Lérida y en el valle de Bielsa; también en la Terra Alta» (MONAR, 248).

autobiográfico, pero en el caso de Javier Cercas, además, la división del texto en dos tipos de capítulos (los metaliterarios o de búsqueda y los meramente descriptivos o «de crónica de datos») hace que la «verdadera» historia sea en realidad la de él mismo llevando a cabo la búsqueda. Cuando las consecuencias de un hecho traumático permanecen en la familia envueltas en silencio, aparecen secuelas en personas concretas que no fueron testigos o protagonistas directos de ellos y, como en el caso de Cercas, esas personas de generaciones posteriores acaban jugándose algo de sí mismas en esa historia incompleta: «Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo y que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra» (MONAR, 26).

Por eso no solo la historia de ese personaje resulta relevante, sino que esa historia concreta está entroncada con la novela familiar, que puede incluir a unas pocas generaciones o, como en este caso, tratarse de una historia de varios siglos, ya que es conocida su importancia en la historia del pueblo natal del autor:

Manuel Mena nació allí. Toda su familia nació allí, incluida su sobrina, Blanca Mena, incluido el hijo de Blanca Mena, Javier Cercas. Algunos sostienen que la familia llegó a la región con los cristianos de Hernando, arrastrada por el ímpetu medieval de conquista castellano. Podría ser. Pero también podría ser que hubiera llegado antes, porque antes de que se asentaran en Ibahernando los impetuosos cristianos se habían asentado allí los sucintos íberos y los razonables romanos y los bárbaros visigodos y los civilizados árabes. (MONAR, 27)

La recuperación de las huellas perdidas debe empezar desde donde se tienen evidencias si la intención es «completar» los huecos de la historia y de la memoria. Esa recuperación puede venir acompañada de una revisión de los orígenes: desde dónde se remonta la historia de la familia y cuál es su relación con la historia de su pueblo. Finalmente, después de hacer esa reconstrucción, Cercas la conecta con la historia personal de su tío abuelo. Otra vez nos encontramos con la preeminencia intencional del «comprender».

Ese pueblo es el mismo en el que Cercas comienza su propia historia vital. Solo ese hecho es suficiente para determinar que él mismo está conectado con una historia que, al principio, quiere sentir como ajena: pretende distanciarse de Manuel Mena y hacer de él un personaje como los que aparecen en *Soldados de Salamina*.

Con el café le expliqué a David que en aquel local habían estado muchos años el cine y el baile del pueblo, y que allí le había dado el primer beso a una chica y había visto mi primera película.

—¿Qué película era? —preguntó.

—*Los cuatro hijos de Katy Elder* —contesté.

—¿Ves como Eladio tenía razón? —Le miré sin entender. Explicó—: Uno es de donde da su primer beso y de donde ve su primer western. —Pagó los cafés y añadió—: Éste no es el pueblo de tus padres, chaval: éste es tu puto pueblo. (MONAR, 55)

La historia de sus orígenes contiene también una cierta épica. Por eso compara un relato con la historia de Mena, para finalmente comparar esa relación entre madre e hijo con la suya propia. La comparación que hace Cercas de Manuel Mena con el relato griego sirve de excusa para analizar su propia psicología. En este sentido, es muy significativo que en las autonovelas familiares exista esa figura heroica o antiheroica que catalice los fantasmas de quien escribe.

(...) pero por algún motivo volví a recordar la frase que me había asaltado aquella tarde en La Majada («Escribo para no ser escrito») y se me ocurrió que la madre de Esterházy había decidido el destino de Esterházy, que no había sido el joven Esterházy quien había escrito su destino de héroe sino su madre quien se lo había escrito a él, y entonces me pregunté si no le habría ocurrido lo mismo a Manuel Mena, si no habría sido también la madre de Manuel Mena quien, a pesar de que según la leyenda familiar no deseaba que su hijo fuera a la guerra, le había impulsado a hacerlo, aunque fuera de una manera secreta o inconsciente, si no habría sido ella quien, para que su hijo estuviese a la altura de su estirpe de patricios del pueblo, le había escrito a él su destino de héroe. Pensé lo anterior y volví a decirme, como había hecho mientras comíamos en La Majada (sólo que ahora me lo dije con una especie de orgullo), que escribiendo yo me había librado del destino de Esterházy y de Manuel Mena, que yo me había hecho escritor para no ser escrito por mi madre, para que mi madre no escribiera mi destino con el destino que ella juzgaba más alto, que era el destino de Manuel Mena. Quizá un poco avergonzado por lo que acababa de pensar, o por el orgullo con que lo había pensado, volví a concentrarme en el cuento de Kiš y en la pregunta de David. (MONAR, 130)

Reconstruir la historia implica rehacer el camino ya andado por el protagonista, activar los mecanismos corporales para colocarse en los lugares de la historia real e intentar evocar las conexiones entre ese pasado y este presente, transmutarse en aquella persona sobre la que se escribe y tratar de hacerse a sí mismo las mismas preguntas que su protagonista debió de hacerse.

Quiero decir que, mientras el equipo de televisión nos filmaba a Ernest Folch y a mí caminando por las calles blancas del pueblo entre la expectación de los vecinos, por momentos yo debía de imaginarme a Manuel Mena caminando por aquellas mismas calles casi ochenta años atrás, con su paso de oficial de Regulares y su aire un poco extraviado, pálido, ajeno y jovencísimo, tratando de aparentar la alegre extroversión de siempre pero oscuramente henchido de



violencia y de muerte, intentando ser fiel a la imagen victoriosa, idealizada y romántica que estaba obligado a proyectar un alférez franquista mientras se debatía con una incipiente y difusa sensación de desencanto, y debía de preguntarme, por ejemplo, si aquel adolescente que antes de marcharse a la guerra ya sabía o intuía que no encajaba en el pueblo no sentiría una extrañeza multiplicada por mil cada vez que volvía del frente, como si regresara de otro mundo o más bien como si regresara a un mundo que ya no era el suyo, ni podía serlo. (MONAR, 157-158)

Cuando Cercas hace conjeturas pone, inevitablemente, mucho de su cosecha. Si él mismo siente extrañamiento de su pueblo al haber emigrado a Cataluña siendo niño, así también debía de sentirse Manuel Mena al regresar de la guerra. Cercas imagina un extrañamiento intelectual y físico cuyo centro era el conflicto bélico. También, en este trance, trata de justificar la «heroicidad» de Manuel Mena, porque siente que él es el reflejo de aquel adolescente. Debe salir indemne porque el yo del autor está en juego:

La primera ya la he insinuado, y es que, a partir del final de la infancia o del principio de la adolescencia, Manuel Mena había padecido una creciente enajenación o extrañamiento de su pueblo (...). (...) que quizá en sus últimas visitas al pueblo, cuando regresaba de permiso desde el frente, su mirada era a la vez la de un viejo y la de un joven, la de un forastero y la de un oriundo, y que esa mirada suya de entonces no debía de ser muy distinta de mi propia mirada actual. (MONAR, 158-159)

No es solo una sugerencia, efectivamente Cercas siente que su mirada actual guarda mucha relación con la de Manuel Mena. A continuación de este fragmento, habla de la entrevista que le hacen y del sentimiento de «no pertenencia» que siente hacia ninguna parte, salvo si se trata de su pueblo. Ibahernando no solo es su pueblo natal, las intrahistorias guardan relación directa con su propia persona. A continuación, el narrador «externo» expone el encuentro que se produce entre la madre y el padre de Cercas (cuando todavía son niños) al ver aparecer el cadáver de Mena llegando al pueblo. La llegada de ese cadáver no solo se corresponde con una pieza del puzzle familiar, sino que es el germen de la propia existencia de Cercas, ya que de esa mirada entre ambos comienza a gestarse su relación de pareja.

Recordaba [Blanca Mena, la madre de Cercas] que ambas pasaron a toda prisa entre la doble hilera de niños vestidos con las camisas azules y los pantalones cortos y negros de Falange y que reconoció entre ellos a José Cercas, el padre de Javier Cercas, y que ambos se miraron (según Javier Cercas, su padre también recordaría de por vida aquel intercambio de miradas). Y recordaba muy bien que llegó a casa de su abuela Carolina, en la calle de Las Cruces, justo a tiempo de ser testigo de una escena que iba a permanecer grabada para siempre en su retina y en la de cuantos asistieron a ella. (MONAR, 242)

Cercas, en su habitual guerra interna, trata de justificar, muy influenciado por su autoconciencia, que Manuel Mena no era un fascista, sino un joven al que engañaron y que, por tanto, merece ser honrado porque acabó muriendo por las causas equivocadas. Cercas siente un conflicto por su propia ideología «de izquierdas» y el hecho de que su tío sea el héroe familiar, sobre todo de su madre.

(...) no cabía duda de que Manuel Mena se había equivocado políticamente, pero tampoco de que yo no tenía ningún derecho a considerarme moralmente superior a él. También había entendido que la historia de Manuel Mena era la historia de un vencedor aparente y un perdedor real; Manuel Mena había perdido la guerra tres veces: la primera, porque lo había perdido todo en la guerra, incluida la vida; la segunda, porque lo había perdido todo por una causa que no era la suya sino la de otros, porque en la guerra no había defendido sus propios intereses sino los intereses de otros; la tercera, porque lo había perdido todo por una mala causa: si lo hubiera perdido por una buena causa, su muerte habría tenido un sentido, ahora tendría sentido rendirle tributo, su sacrificio merecería ser recordado y honrado. (MONAR, 270)

La historia de Mena, como otras historias familiares en otras autonovelas, tiene sentido en cuanto construcción subjetiva del autor. Cercas acaba, en muchas ocasiones, explicándose a sí mismo a través de lo que cuenta de otro(s). Esta cuestión no es baladí, solo es a través de esta historia (y no de otras, a pesar de ser escritor) que Cercas puede descubrir algo de sí mismo que no sabía.

Pensé esto y pensé que, del mismo modo, era una ingenuidad novelera pensar que mi madre se había pasado la vida hablándome de Manuel Mena porque para ella no hubiese destino más alto que el de Manuel Mena, porque quisiera escribir mi destino con el destino de Manuel Mena, porque quisiera que yo diese la talla y estuviese a la altura y fuese digno de mi nombre y de mi falsa estirpe patricia; no, volví a pensar: lo más probable es que mi madre se hubiera pasado la vida hablándome de Manuel Mena porque con Manuel Mena o con la muerte de Manuel Mena había comprendido hasta quedarse sin lágrimas que es mil veces preferible ser Ulises que ser Aquiles, vivir una larga vida mediocre y feliz de lealtad a Penélope, a Ítaca y a uno mismo, aunque al final de esa vida no aguarde otra, que vivir una vida breve y heroica y una muerte gloriosa, que es mil veces preferible ser el siervo de un siervo en la vida que en el reino de las sombras el rey de los muertos, y porque necesitaba o porque le urgía que yo lo comprendiese. Y pensé también que también era una ingenuidad (además de una presunción) creer que la condesa Esterházy había escrito a su hijo, y tal vez la madre de Manuel Mena al suyo, y que en cambio mi madre no había conseguido escribirme a mí, de pronto me di cuenta de la arrogancia pueril de creer que convirtiéndome yo en escritor había conseguido que mi madre no me escribiese, rebelarme contra mi madre, evadirme del destino en el que, sabiéndolo o sin saberlo, ella había querido confinarme; la verdad, pensé, era precisamente la contraria: que no había habido ninguna rebelión, que mi madre había impuesto su voluntad, que yo no había sido

el heroico y efímero y radiante Aquiles sino el longevo y mediocre y leal Ulises, que al ser Ulises había sido exactamente lo que mi madre había querido que fuese y que al hacerme escritor había hecho exactamente lo que mi madre había querido que hiciese, que yo no me había escrito a mí mismo sino que había sido escrito por mi madre, comprendí que mi madre me había hecho escritor para que no fuera Manuel Mena y para que pudiera contar su historia. (MONAR, 272-273)

Es más, el mandato materno, expresado al final del libro de una manera clara y rotunda, refleja hasta qué punto la historia de Manuel Mena ha influido en su propia persona y cuánta relación tiene con haberse convertido en escritor. Manuel Mena es el protagonista, si se quiere, de la novela familiar, que comienza en él y arrastra a todos los coetáneos y a los que vinieron después, pero Manuel Mena no es el protagonista principal de la novela, sino el autor y su madre y cómo la novela familiar ha influido en ellos: ambos son los que quedan realmente configurados psicológicamente en el relato.

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

Los ejemplos literarios, en el caso de Cercas, sirven para explicar de una manera más sincera la vida personal de él y de su familia, quizá porque a través de las traslaciones y las alegorías, Cercas es capaz de recomponer el mapa de los afectos y mirar por el ojo de la cerradura de los secretos familiares. En el caso de su madre, el secreto más antiguo es el de no sentirse nunca parte de la sociedad en la que tuvo que criar a sus hijos.

»El desierto de los tártaros es una novela extraordinaria de Dino Buzzati. (...) Muchas veces he pensado que esa fábula sin esperanza es un emblema del destino de muchos de los que hicieron las maletas. Como muchos de ellos, mi madre se pasó la juventud esperando el regreso, que era siempre inminente. Así transcurrieron treinta y tres años. (...) Yo creo que mi madre, de todos modos, igual que muchos que hicieron las maletas, nunca acabó de aceptar su nueva vida y, acorazada en su empleo excluyente de ama de casa de familia numerosa, vivió en Gerona haciendo lo posible por no advertir que vivía en Gerona, sino en el lugar en el que hizo las maletas. Esa imposible ilusión duró hasta hace unos años. (MONAR, 14-15)

El secreto a veces no es más que un silencio sostenido durante muchos años, una verdad que se descubre o se vislumbra sin pretenderlo en situaciones cotidianas. En el siguiente fragmento, aparece un ejemplo concreto del grado de extrañamiento en el que vivía la madre de Cercas: algo que flotaba en el ambiente, pero que nunca había sido articulado con palabras.

»(...) un día en que ya empezaba a salir del pozo de años de la depresión e iba con su marido al médico, un caballero le abrió una puerta y cediéndole el paso dijo:

“Endavant”. Mi madre le contestó: “Al médico”. Porque lo que mi madre había entendido era “¿Adónde van?” o quizá “¿Ande van?”. Dice mi padre que en ese momento se acordó de la primera frase que, más de veinticinco años atrás, me había enseñado a decir en catalán, y también que comprendió de golpe a mi madre, porque comprendió que llevaba más de veinticinco años viviendo en Gerona como si nunca hubiera salido del lugar en el que hizo las maletas. (MONAR, 15-16)

No solamente Cercas usa la literatura para tratar de ejemplificar las tramas familiares, también la madre, a través de esta conversación, saca a la luz el parecido entre la película que acaban de ver y la historia de su tío. En este caso, Cercas atrapa, como con una red, todas las referencias que puedan abrirle camino para conocer la historia de Mena. Además, se da cuenta de que su madre, a pesar de los años transcurridos, sigue teniendo muy presente a su tío. Y que esa presencia del tío en la novela familiar configura también su propia historia personal, que le encamina, directamente, al momento en el que tiene que enfrentarse a la escritura de este libro.

Mi madre debió de notar mi asombro, porque se apresuró a intentar disiparlo; su aclaración no desmintió del todo mi conjetura.

—Claro, Javi —explicó, señalando la tele—. Lo que pasaba en esa película es lo que pasa siempre: uno se muere y al día siguiente ya nadie se acuerda de él. Eso es lo que pasó con mi tío Manolo.

Su tío Manolo era Manuel Mena. (MONAR, 17)

A veces debe ocurrir algo específico para que la historia empiece a brotar de la boca de sus protagonistas. Como hemos mencionado ya anteriormente, la enfermedad del padre o de la madre (y, por tanto, la sensación de cercanía a la muerte) suelen ser causas habituales para comenzar a hablar de lo que ha estado silenciado durante muchos años. Cercas, al principio del libro, nos cuenta lo que pensaba él siendo niño y adolescente de las historias que su madre contaba siempre de Mena y por qué estaba tan empeñada en mantener su memoria viva. Justifica, por una parte, que su familia era franquista como lo era el resto del país (lo que ya se ha desmentido anteriormente: su familia sí tenía intereses durante el franquismo). Sin embargo, gracias a las palabras de su madre siendo esta ya mayor (en los momentos previos a la escritura del libro), se da cuenta de que la «bella muerte» de su tío abuelo lo había convertido en una leyenda familiar, en un héroe clásico, y que esa leyenda había modelado el mito familiar.

La segunda cosa que comprendí en aquellos días era aún más importante que la primera. De niño yo no entendía por qué mi madre me hablaba tanto de Manuel Mena; de joven pensaba, secretamente avergonzado y horrorizado, que lo hacía porque Manuel Mena había sido franquista, o por lo menos falangista, y durante el

franquismo mi familia había sido franquista, o por lo menos había aceptado el franquismo con la misma mansedumbre acrítica con que lo había aceptado la mayor parte del país; de adulto he comprendido que esa explicación es trivial, pero sólo durante aquellas charlas nocturnas con mi madre convaleciente alcancé a descifrar la naturaleza exacta de su trivialidad. Lo que entonces comprendí fue que la muerte de Manuel Mena había quedado grabada a fuego en la imaginación infantil de mi madre como eso que los griegos antiguos llamaban *kalos thanatos*: una bella muerte. (MONAR, 18-19)

¿Por qué su muerte era digna? Porque, para Cercas, Manuel Mena es comparable a Aquiles. Un joven que se sacrifica por unos ideales superiores, aunque sean incorrectos. He aquí la continuación del fragmento anterior:

(...) este joven eminente, que renuncia por un ideal a los valores mundanos y a la propia vida, constituye el dechado heroico de los griegos y alcanza el apogeo de su ética y la única forma posible de inmortalidad en aquel mundo sin Dios, que consiste en vivir para siempre en la memoria precaria y volátil de los hombres, como le ocurre a Aquiles. Para los griegos antiguos, *kalos thanatos* era la muerte perfecta que culmina una vida perfecta; para mi madre, Manuel Mena era Aquiles. (MONAR, 19)

La casa familiar, donde suceden gran parte de las historias que luego se convierten en literatura familiar, surge a menudo como símbolo o metáfora de todos los secretos y las vergüenzas que arrastra la familia. Cercas siente que, por más que reniegue de sus orígenes franquistas, esa casa mantiene entre él y ese pasado un vínculo inquebrantable.

(...) manteniéndome lo más alejado posible de aquella casa y aquella familia y aquel retrato ominoso que en invierno velaba a solas en el cuarto de los baúles, aquejado por una vergüenza o una culpa inconcreta en cuyas raíces prefería no indagar, la vergüenza de mi teórica condición hereditaria de patricio del pueblo, la vergüenza de los orígenes políticos de mi familia y su actuación durante la guerra y el franquismo (para mí por lo demás desconocida o casi desconocida), la vergüenza difusa, paralela y complementaria de estar atado por un vínculo de acero a aquel villorrio menesteroso y perdido que no acababa de desaparecer. (MONAR, 21-22)

La idea propagada en España por los partidos políticos de derechas de que el pasado debe permanecer cerrado y que no se deben «reabrir viejas heridas» choca frontalmente con las políticas de la memoria.<sup>64</sup> El presente no es un apartamento estanco, sino que es una consecuencia de las decisiones que personas concretas tomaron en el pasado y de los acontecimientos que determinaron su curso. Los sucesos traumáticos que no se han elaborado socialmente siguen repitiéndose en el imaginario colectivo y en los traumas presentes, no solo

<sup>64</sup> Pablo Casado, actual líder del Partido Popular, en una intervención pasada llegó a decir que la izquierda «son unos carcas y unos pesados por estar siempre a vueltas con la guerra del abuelo, la fosa de no sé quién y la memoria histórica». Está recogido en grabación en Hugo Martínez, 2009.

de las personas que los vivieron, sino de todas aquellas a las que alcanzan sus consecuencias. De este modo, es posible desde el presente articular ciertas estrategias para superar los sucesos que han marcado una historia personal, familiar o social. Investigar, en cualquier caso, ya supone una intervención del pasado en el presente. En este aspecto, Cercas justifica la visión distorsionada que su pueblo tuvo de la II República a consecuencia de las ideas que introdujo la guerra civil. Esto demostraría cómo es posible la intervención en la memoria, incluso en la de aquellas personas que han vivido los hechos.

No es verdad que el futuro modifique el pasado, pero sí es verdad que modifica el sentido y la percepción del pasado. Por eso el recuerdo que conservan de la II República muchos ancianos de Ibahernando es un recuerdo emponzoñado de enfrentamiento, división y violencia. Se trata de un falso recuerdo, un recuerdo distorsionado o contaminado retrospectivamente por el recuerdo de la guerra civil que arrasó con la II República. (MONAR, 58)

La historia del pueblo, contada por Cercas, resulta necesaria para contextualizar el momento que vivió Manuel Mena. Para reconstruirla, el autor hace uso de símiles literarios. En los siguientes fragmentos, la historia es interpretada como ficción y no ficción, es decir, como una realidad construida por los franquistas y otra, anterior, no mediada, donde la República todavía tenía el prestigio de la prosperidad y se percibía como *realmente* era.

Por entonces el pueblo no había asumido del todo ninguna fantasía de desigualdad básica entre sus habitantes ni había ingresado por completo en la ficción, y la mayor parte de los lugareños debía de intuir que, aunque unos fueran campesinos con tierra y otros campesinos sin tierra, sus intereses no diferían en lo esencial, que no existían siervos ni patricios sino que todos eran siervos sometidos a la tiranía remota y absentista de los grandes propietarios y aristócratas de Madrid, y que todos tenían por tanto un adversario común contra el cual podía defenderles la flamante República, cuya promesa de un futuro próspero y emancipado resultaba no sólo seductora sino verosímil. (MONAR, 59)

Cercas interpreta la historia de su pueblo como la de unos campesinos que fueron engañados para creer las mentiras franquistas y, en consecuencia, ese emponzoñamiento de los ánimos hizo inevitable un enfrentamiento civil.

Para entonces Ibahernando ya había ingresado de pleno en la ficción, en una inducida fantasía de desigualdad básica según la cual, mientras los campesinos sin tierra seguían siendo siervos, los campesinos con tierras se habían convertido en patricios y por tanto los intereses de unos y otros divergían sin remedio y su enfrentamiento resultaba inevitable; (...). (MONAR, 73)

A través de los testimonios que recoge Cercas, también es posible rastrear los silencios ajenos. Uno de los habitantes del pueblo, vecino de su familia, apodado El Pelaor, es

entrevistado por Trueba y por Cercas y después de contar por primera vez el asesinato de su padre al inicio de la guerra civil, la hija, presente en la entrevista dice: «—Es la primera vez que oigo a mi padre hablar de esto —dice con una voz sin perplejidad, sin siquiera pena: una voz vacante—. Yo lo sabía por mi madre, pero nunca se lo había oído contar a él» (MONAR, 87). El testimonio tiene un valor histórico relativo, ya que, como hemos concluido, la memoria no es individual, ni está completa por permanecer intacta. A continuación vemos cómo interpreta este anciano los momentos previos a la guerra.

—No —contesta por fin, y durante un segundo sus ojos brillan y parece a punto de romper a llorar. Pero es sólo un segundo; cuando vuelve a hablar lo hace con su triste sequedad habitual—. Entonces se mataba por cualquier cosa —prosigue—. Por rencillas. Por envidias. Porque uno tenía cuatro palabras con otro. Por cualquier cosa. Así fue la guerra. La gente dice ahora que era la política, pero no era la política. No sólo. Alguien decía que había que ir a por uno y se iba a por él. Y se acabó. Eso es como yo te lo cuento: ni más más ni más menos. Por eso tanta gente se marchó del pueblo al empezar la guerra. (MONAR, 88)

En estos fragmentos se deduce muy claramente una configuración de las historias familiares que percibimos como bastante habitual y que está reflejada en muchas autonovelas incluidas en este trabajo. Es el hecho de que la madre (o la mujer) sea la portadora de las historias, la que hace uso de la oralidad para transmitir la novela familiar, mientras que el padre (o el hombre) asume el rol de protagonista en el tabú familiar.

—Es verdad, Javi —dice Carmen—. Mi padre nunca habla de la guerra. Mi madre sí lo hacía. Me acuerdo de que nos contaba que, durante la guerra, a las mujeres de los rojos les rapaban el pelo y las sacaban a pasear por el pueblo. Cosas así. Pero mi padre nunca nos contó nada. Nunca. Nunca. Nunca. —Y repite de nuevo —: Es la primera vez en mi vida que le oigo hablar de estas cosas. (MONAR, 91)

También el abuelo de Cercas, igual que muchas otras personas anónimas, permaneció toda su vida guardando ciertos secretos relacionados con la guerra que, de manera casual, su nieto descubre y acaba dejando por escrito. Primero en un artículo de prensa y, después, en este libro.

Lo cierto es que, durante aquel viaje de retorno a casa desde las trincheras de Madrid, Paco Cercas protagonizó un extraño incidente sobre el que guardó silencio durante el resto de su vida, y que sólo el azar rescató muchos años después, cuando hacía casi setenta de los hechos y el abuelo de Javier Cercas llevaba dos décadas muerto. No, el azar no: Delia Cabrera, la nieta del otro protagonista del incidente. No, Delia Cabrera no: Fernando Berlín, el periodista al que Delia Cabrera contó de viva voz el incidente. Sea como sea, a finales de agosto de 2006 Javier Cercas lo contó por escrito en un artículo titulado «Final de

una novela», que dice así (...).<sup>65</sup> (MONAR, 101)

En el artículo, Cercas cuenta el relato de la nieta de Antonio Cabrera, antiguo alcalde socialista de Ibahernando en la República, quien llama por teléfono al programa radiofónico y confiesa que el abuelo falangista de Cercas, Paco Cercas, salvó la vida de su abuelo durante la guerra. Después de eso, Gabilondo, Berlín, Cabrera y Cercas compartieron también tertulia radiofónica y lo que ocurrió está narrado a continuación:

»A cierta altura de la conversación Gabilondo me preguntó si me había inspirado en la historia de mi abuelo para escribir *Soldados de Salamina*. Le dije que no. Luego me preguntó si conocía la historia de mi abuelo. Le dije que no. También me preguntó si la conocía mi padre –le dije que no– o alguien de mi familia –le dije que no–. Perplejo, Gabilondo preguntó entonces: "¿Y por qué crees que tu abuelo no le contó a nadie esa historia?". Durante un segundo no supe qué contestar. (MONAR, 104-105)

La literatura y la vida guardan una relación estrecha y a veces inverosímil, como en el caso de este suceso, que resulta paralelo al que conforma la trama de *Soldados de Salamina*. Los secretos (sean familiares o no) son recursos narrativos muy prolíficos, así como las coincidencias. Sin embargo, en este siguiente párrafo del artículo, Cercas renuncia explícitamente a «hacer literatura». Con su respuesta, comienza a construir una historia *real*, deja de lado al Cercas autoficcional y desiste de utilizar la realidad como una materia plástica que moldear literariamente a su antojo. ¿Por qué lo hace ahora y no antes? Porque esos sucesos reales (pero literaturizables) son protagonizados por su familia.

»Recordé todo esto mientras Gabilondo aguardaba mi respuesta, mientras yo me preguntaba, como Gabilondo, por qué mi abuelo no le había contado a nadie que una vez había sido valiente y había salvado la vida de un hombre, y fue en aquel preciso instante cuando comprendí que las novelas son como sueños o pesadillas que no se acaban nunca, sólo se transforman en otras pesadillas o sueños, y que yo había tenido la fortuna inverosímil de que al menos una de las mías acabara, porque aquél era el verdadero final de *Soldados de Salamina*. Así que, con alegría, con un alivio inmenso, le contesté a Gabilondo: "No lo sé". (MONAR, 106)

En un momento dado, cuando Cercas se dispone a registrar los testimonios de las personas vivas y con memoria suficiente para recordar a Manuel Mena, llega a la siguiente reflexión sobre cómo la «publicación», en el sentido de hacer público lo que estaba oculto, no supone un acto performativo en el silencio sostenido por los sucesos traumáticos. En este caso, lo ve

65 Cercas hace pequeñas variaciones en el artículo original –que se encuentra en Cercas, 2006–. La variación más importante es la introducción a la historia de Delia Cabrera. En el libro aparece la frase «La historia es la siguiente», mientras que en el artículo original «La historia, tal como Delia la contó y yo la reconstruyo o imagino, es ésta».



muy fácilmente al pensar en los testigos de su pueblo, pero todavía no se lo aplica a su propio relato.

(...) es posible que tres años después me preguntase si un ruidoso tropel de forasteros armados de cámaras de televisión y dispuestos a difundir a los cuatro vientos imágenes del pueblo no terminarían de una vez por todas con el tabú, o convertirían el tabú en otra cosa. Ahora me pregunto si no es eso lo que ocurrió. (MONAR, 155)

Otro de los testimonios que recoge Cercas es el de Manolo Amarilla, amigo de su primo Alejandro y guardián de los pocos recuerdos físicos que había dejado Manuel Mena al morir.

En seguida intenté centrar la conversación sobre Manuel Mena. Apenas mencioné su nombre, Manolo comentó que, tras la muerte del alférez, él había frecuentado mucho su casa, con su mujer o con la que más tarde sería su mujer (que era a su vez sobrina de Manuel Mena), y que una cosa que siempre le había sorprendido mucho era que allí nadie hablaba nunca de él. (MONAR, 176)

Su primo, que además es una persona pública (ha sido diputado del PSOE en el Parlamento Europeo), resume la ideología que impregna todo el libro y en la que también toma partido el autor. A pesar de que nunca se hablaba de Mena en casa y a pesar también de que la familia de Cercas ha sido franquista desde el inicio de la guerra, el primo excusa la equidistancia, para a continuación comparar a republicanos con golpistas y acaba diciendo que no todos los franquistas eran «demonios que no paraban de matar». Este argumento es muy útil para el propósito de la autonovela: honrar la memoria y reconstruir la trayectoria vital de un joven franquista que, tal y como asegura Cercas, fue engañado para ir a la guerra.

—Ése fue el problema: que el pueblo se partió por la mitad, y que la convivencia se volvió muy difícil —dijo Alejandro—. Mira, Javi: a mí no hay cosa que más me irrite que las interpretaciones equidistantes de la guerra, las del cincuenta por ciento, esas que dicen que aquello fue una tragedia y que los dos bandos tenían razón. Es mentira: aquí lo que hubo fue un golpe militar apoyado por la oligarquía y la Iglesia contra una democracia. Claro que aquella democracia no era ni mucho menos perfecta, y que al final había poca gente que creía en ella y que respetaba las reglas, pero seguía siendo una democracia; así que la razón política la tenían los republicanos. Y punto. Pero también me irrita mucho la interpretación sectaria o religiosa o infantil de la guerra, según la cual la República era el paraíso terrenal y todos los republicanos fueron ángeles que no mataron a nadie y todos los franquistas demonios que no paraban de matar; es otra mentira... (MONAR, 179-180)

Por supuesto, hacer este análisis general es un pretexto para hablar precisamente de sus padres (de Alejandro y de Javier) y justificar su defensa del golpe de estado franquista («Fueron a la guerra porque sintieron que era su obligación, porque no vieron otra salida»

[MONAR, 180]). Este tipo de justificaciones recuerdan a las razones por las que Hannah Arendt acuñó el término «banalidad del mal», teoría que usa Cercas en su propio beneficio tanto en el libro (como luego veremos) como en entrevistas de promoción (como la citada en las primeras páginas de este análisis). Y, después de las interpretaciones y de la posterior justificación, Cercas continúa dibujando un escenario prebélico de hambre y necesidad en las zonas rurales, que son presentadas como causa del estallido de la guerra o al menos como un combustible bastante favorable.

(...) es una situación de extremísima necesidad que enfrenta, como decía Manolo, a quienes no tienen qué comer y a quienes tienen qué comer; muy poquito, lo justo, pero lo tienen. Y aquí la cosa sí que empieza a parecerse a una tragedia, porque los que pasan hambre llevan razón al odiar a los que pueden comer y los que pueden comer llevan razón al tener miedo de los que pasan hambre. Y unos y otros llegan así a una conclusión aterradora: o ellos o nosotros. (MONAR, 181)

Al margen de la guerra y el tabú, la leyenda que se fija en las relaciones entre los miembros de una misma familia es aquella que se cuenta muchas veces, apenas con variaciones, y que se fija en la memoria. Como pasa a continuación: en esta escena, Cercas va a visitar (junto a su familia más cercana) a su tío Alejandro que ya le ha contado muchas veces muchas historias sobre Manuel Mena, sin embargo, quiere quedar con él no para que le cuente de nuevo la novela familiar que ya conoce, sino para enfrentar sus recuerdos verdaderos (y no la novela) a las preguntas que le plantee.

En los últimos tiempos, desde que me enteré de la relación que de niño había mantenido mi tío Alejandro con Manuel Mena, había hablado varias veces por teléfono con él; siempre me contaba más o menos las mismas cosas, como si sus recuerdos de Manuel Mena estuviesen fosilizados o como si no contase lo que recordaba sino lo que otras veces había contado. A pesar de ello tenía mucho interés en hablar con él, porque albergaba la esperanza de que el diálogo cara a cara entre nosotros y el cotejo de sus recuerdos con los de mi madre deparasen alguna sorpresa. (MONAR, 210)

Es ese rastreo de los *hechos probados* lo que va confirmándole a Cercas las zonas más oscuras e incómodas de su historia familiar. Como la novela familiar dictaba que Manuel Mena era un joven heroico e idealista, que Alejandro le confesara que Mena había ido a la guerra para evitar que fuera su hermano mayor, que tenía mujer e hijos, fue recibido como un alivio por Cercas. Este pasaje demuestra que los secretos familiares a veces no tienen que ver con los sucesos (que son conocidos por todos los miembros), sino con las razones que llevaron a esas personas a actuar de la manera en la que actuaron.

De golpe comprendí. Lo que comprendí fue que Manuel Mena no siempre había sido un joven idealista, un intelectual de provincias deslumbrado por el brillo romántico y totalitario de Falange, y que en algún momento de la guerra había dejado de tener el concepto de la guerra que siempre han tenido los jóvenes idealistas y había dejado de pensar que era el lugar donde los hombres se encuentran a sí mismos y dan su medida verdadera. (...) También comprendí que aquellas palabras descubiertas por azar en la memoria arruinada de mi tío Alejandro no desmentían al Manuel Mena que yo imaginaba o había reconstruido o inventado a lo largo de los años, sino que lo completaban, pensando en David Trueba comprendí que acababa de asistir al final de un pequeño prodigio, que aquel recuerdo resucitado de Manuel Mena, unido a las anotaciones que Manolo Amarilla me había confiado el día anterior y que yo había descifrado de madrugada, era mucho mejor que cualquier grabación de Manuel Mena que hubiera podido encontrar, (...). (MONAR, 222-223)

Los «pequeños relatos», como es el caso del tío abuelo de Cercas, funcionan como relatos hasta ahora entendidos como ficcionales porque (además de contar con elementos de suspense y una trama bien construida) reflejan una historia más general. O, dicho de otro modo, reflejan los huecos que contiene la historia con mayúsculas (o historia «vista desde arriba»). Manuel Mena funciona como el símbolo de todas las víctimas franquistas. Aunque hemos de añadir también que Cercas pretende convertirlo en símbolo de todas las víctimas de la guerra, como se puede inferir del siguiente fragmento:

Tal vez nunca conozcamos el número exacto de víctimas que provocaron aquellas semanas apocalípticas. Muchos, empezando por los propios combatientes, han exagerado las cifras. No es necesario exagerar; la verdad ya es por sí misma exagerada. No hubo, desde el principio hasta el final de la batalla, menos de ciento diez mil bajas: sesenta mil republicanas y cincuenta mil franquistas; no hubo menos de veinticinco mil muertos: quince mil republicanos y diez mil franquistas. Entre esas veinticinco mil víctimas —una gota minúscula en un mar inmenso de muertos, muchos de ellos anónimos— figura Manuel Mena. (MONAR, 233)

A pesar del carácter un poco frío que tienen los capítulos donde se narran los pormenores de la guerra y se hace una crónica de todos los pasos dados por Mena, en este último capítulo, ya hacia el final del libro, Cercas se permite el uso de la primera persona y una justificación sobre el modo de narrar. También tiene más sentido hacerlo aquí porque corresponde ya al episodio donde su tío abuelo es herido de muerte y una manera de humanizar esa parte del relato es utilizar un recurso narrativo que ya hemos visto anteriormente. Consiste en aventurarse a escribir lo que pudo pasar, recalando en todo momento que se trata solo de una posibilidad y de una conjetura, pero permitiendo así al relato adquirir un tono literario más interesante.

Por fin cayó el propio Manuel Mena, víctima de una bala que le entró por la cadera, le perforó el hueso y se le quedó atrapada en el vientre.

Lo que ocurre a continuación es confuso y nuestro conocimiento de ello imperfecto, porque la memoria es todavía menos fiable que los documentos y lo que sabemos de las últimas horas de Manuel Mena depende, mucho más que de los documentos, de la memoria del asistente de Manuel Mena (o, mejor aún, de la memoria que el asistente de Manuel Mena legó a la madre y los hermanos de Manuel Mena y que la madre y los hermanos de Manuel Mena legaron a los sobrinos de Manuel Mena y que los sobrinos de Manuel Mena nos han legado a nosotros, tantas décadas después de ocurridos los hechos). No me preguntaré cuál es la reacción de Manuel Mena al notar que una bala acaba de alcanzarle. Ni me preguntaré si, gracias a su múltiple experiencia de herido en combate por fuego contrario, entiende de inmediato que esta herida es fatal, o si tarda un tiempo en entenderlo, o si no lo entiende en absoluto, al menos mientras yace herido en el Cucut. (...) No me lo preguntaré porque no puedo responder, porque no soy un literato y no estoy autorizado a fantasear, porque debo atenerme a los hechos seguros, aunque la historia que se desprenda de ellos sea borrosa e insuficiente. Ésta lo es. Pero también es verdadera. Sea como sea, no puedo ir más allá: a lo sumo puedo aventurar alguna tímida conjetura, alguna hipótesis razonable. Nada más. El resto es leyenda. (MONAR, 238-239)

Este argumento ya lo hemos observado en otras autonovelas: lo que se narra posiblemente es incompleto, pero necesario. La leyenda solo remite al origen, y la escritura pretende atravesarla. La interpretación de los hechos que realiza Cercas dibuja un perfil indulgente de Mena: por una parte es el héroe (franquista), pero tampoco recibe la animadversión del resto del pueblo. Para el propio autor, sin embargo, sí existe una ambivalencia en este aspecto, como veremos en el epígrafe de «Historia familiar como vergüenza política», ya que resulta héroe y villano al mismo tiempo. Y encajar estas dos versiones forma parte de la escritura del libro.

La llegada del cadáver de Manuel Mena a Ibahernando fue un acontecimiento que durante décadas perduró en la memoria múltiple del pueblo. Ibahernando se hallaba todavía sobrecogido por aquella muerte: para las familias franquistas, Manuel Mena era el dechado del héroe nacional, joven, gallardo, idealista, laborioso, arrojado y muerto por la patria en combate; para todas las familias era sólo un muchacho a quien la edad ni siquiera le había alcanzado para atraerse la animadversión de nadie. (MONAR, 241)

El funeral de Mena fue un acontecimiento al que la madre de Cercas no pudo asistir: estaba «reservado en el pueblo a los adultos» (MONAR, 243), pero su figura permaneció al menos unos días en los comentarios de la gente del pueblo.

Blanca Mena los veía cuchichear mientras su abuela preparaba la cena o cosía o trasteaba por la casa o por el corral, pero notaba que se callaban o cambiaban de conversación en cuanto ella se acercaba. Aunque estaba segura de que hablaban

de su tío, nunca supo con exactitud de qué hablaban. (MONAR, 243)

Sin embargo, no sabemos si por vergüenza o por precaución, esos adultos no lo convirtieron en un emblema familiar, al contrario: «La familia intentó olvidar. Pese a que Manuel Mena encarnaba el paradigma del héroe franquista, su muerte en combate tuvo escasa repercusión fuera del pueblo» (MONAR, 243). Unos años después, la madre y dos hermanas de Manuel Mena deciden quemar sus efectos personales.

—Son las cosas de tío Manolo —dijo.

Incrédula, Blanca Mena observó otra vez la pira: el fuego devoraba en efecto ropa, libros, libretas, cartas, papeles, fotografías, de todo. Volvió una mirada de horror hacia su abuela, que parecía hechizada por las llamas.

—Pero ¿qué habéis hecho? —preguntó.

No recordaba si fue su tía Obdulia o su tía Felisa quien la tomó de un hombro. — Anda, hija —suspiró, fuera quien fuese, señalando la fogata—. ¿Y para qué queremos eso? ¿Para seguir sufriendo? Lo quemamos y se acabó. (MONAR, 246)

Es muy común también esa postura de mantener el secreto o, incluso, eliminar todo rastro físico de él con la idea de que la vida siga su curso sin elaborar ni superar los sucesos que ocurrieron. Las consecuencias de esas decisiones, casi siempre individuales, no son medibles en su conjunto, ya que afectan a toda la familia, incluidos aquellos miembros que todavía no han nacido. Hay objetos de gran importancia simbólica que se pierden. Y lo tangible tiene un carácter de continuidad que determina las condiciones vitales. Por ejemplo, la pensión vitalicia exigua que recibe la madre de Mena: por una parte, marca el estatus de los privilegios del franquismo, pero, por otra, es un agravio que hay que reclamar una y otra vez.

No sabemos si al recibir semejante limosna recordó alguna vez que antes de irse a la guerra Manuel Mena le aseguró que, si moría en combate, ella no tendría que volver a preocuparse por el dinero, pero lo cierto es que ése es el precio que el Estado franquista pagaba a las familias privilegiadas de los oficiales franquistas por entregar un hijo al matadero. El día de la muerte de la madre de Manuel Mena alguien recordó que muchos años atrás había pedido ser enterrada con el sable de alferez de su hijo; la familia lo buscó por todas partes, pero nadie lo encontró. (MONAR, 246-247)

Los restos físicos del pasado continúan siendo, muchos años después, no solo recipientes de historia y memoria, sino también el modo de vida de un pueblo o de una región. De tal modo que, aun sin elaborar, los vestigios del pasado siguen afectando a los que ni siquiera vivieron los hechos.

(...) en aquella comarca la batalla había dejado un rastro indeleble: durante la posguerra muchos de sus habitantes se ganaron la vida vendiendo los restos de metralla que acorazaban sus montes, y en la actualidad muchos seguían teniendo

la batalla muy presente, seguían en cierto modo viviendo con ella o con sus consecuencias, obsesionados por ella, algunos incluso desquiciados por ella. (MONAR, 249)

El pequeño relato, con sus elementos materiales, resulta a nivel abstracto una representación de todo lo que ocurrió: de lo que vivieron en general muchas otras personas. Indagar sobre ello no afecta únicamente a la familia, porque no vivieron una realidad particular, sino inserta en una historia común.

Por lo demás, desde el principio de mis pesquisas sobre la peripecia bélica de Manuel Mena yo era consciente de que en realidad no estaba buscando su rastro particular sino el rastro plural del Primer Tabor de Tiradores de Ifni, y de que eso y no más era lo que estaba encontrando: un rastro múltiple, vagaroso, un poco abstracto, imaginado y casi extinto. (MONAR, 249)

El olvido, como se promueve políticamente para evitar el reconocimiento de las víctimas y la reparación de sus heridas, es solo uno de los elementos que funciona en el relato desconocido. Por otra parte, existe también la falta de comunicación que se manifiesta, por ejemplo, cuando Cercas entrevista a Antoni Cortés, un hombre del pueblo donde murió Mena que conocía su historia:

No me dé las gracias —contestó—. Para mí es un placer hablar de la historia de mi pueblo. ¿Sabe qué es lo peor que le puede pasar a una persona? Llegar a mayor y darse cuenta de que no sabe nada. A mí me pasó a los treinta y cinco años, y desde entonces no he hecho otra cosa que estudiar. Y eso que ya estoy jubilado. Sigo sin saber nada, pero por lo menos disimulo mejor. (MONAR, 250)

Este hombre representa la otra postura frente a la guerra civil o frente a cualquier suceso traumático: mientras su familia borra las huellas de su tío muerto, Cortés se pasa la vida intentando comprender y conocer los pormenores de lo que ocurrió. Como la verdad es demasiado inasumible, Cercas elabora, a través de un resumen al final del libro, una explicación que calma su conciencia: Manuel Mena no era malo, no era un franquista, no era un asesino; Mena era un niño que fue engañado, equiparable a Aquiles. Es un rey en el mundo de los muertos, por haberse convertido en mártir de toda la familia.

Pensé: «Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros y que estaba jugándose la vida por los suyos cuando en realidad sólo estaba jugándosela por otros. Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospechó o lo entrevió, cuando ya era tarde, y que por eso no quería volver a la guerra y perdió

la alegría con que tú lo recordarás siempre y se replegó en sí mismo y se volvió solitario y se hundió en la melancolía. Que quería ser Aquiles, el Aquiles de la *Iliada*, y a su modo lo fue, o al menos lo fue para ti, pero en realidad es el Aquiles de la *Odisea*, y que está en el reino de las sombras maldiciendo ser en la muerte el rey de los muertos y no el siervo de un siervo en la vida. Que su muerte fue absurda». (MONAR, 269)

En este caso, Cercas llega a esta conclusión a través de las conversaciones con su madre, que es la persona por la que siente a Mena como parte de su propia historia. Sin embargo, como ocurre en otras autonovelas familiares, el autor también se pregunta cómo de justo es elevar una historia particular a la categoría de paradigma de un suceso histórico. Finalmente, como también acaba sucediendo en otros textos, el autor o la autora decide hacerse cargo de la historia como parte de su responsabilidad no solo como hijo o nieto, sino también como escritor. Su papel como *homo agens* es determinante para ejercer una justicia sobre los hechos y la historia, aunque en este caso se trate de una historia invertida.

¿Debía contarla yo?, me pregunté de nuevo. ¿O debía dejarla sin contar, convertida para siempre en un vacío, en un hueco, en una de las millones y millones de historias que nunca se contarán, en una radiante obra maestra nunca escrita —maestra y radiante precisamente porque nadie iba a escribirla—, rechazando hacerme cargo de ella, manteniéndola para siempre escondida como el secreto mejor escondido? (MONAR, 271)

Cercas es consciente de que está ensalzando una figura franquista. Por eso hay tantas fricciones en su reflexión sobre si contar la historia y luego sobre cómo contarla. En el siguiente fragmento, percibimos su responsabilidad respecto a la historia por ser raíz nutricia de la suya propia: es su herencia, a pesar de los pesares. Y hay algo de responsabilidad también en ser descendiente de victimario: esa también es su historia y en esta autonovela busca alivio y emancipación.

Pero sobre todo me recuerdo a mí mismo eufórico, casi levitando de sigilosa alegría con la certeza de que por fin iba a contar la historia que llevaba media vida sin contar, iba a contarla para contarle a mi madre la verdad de Manuel Mena, la verdad que no podía o no me atrevía a contarle de otra forma, no sólo la verdad de la memoria y la leyenda y el fantaseo, que era la que ella había creado o había contribuido a crear y la que yo llevaba escuchando desde niño, sino también la verdad de la historia, la áspera verdad de los hechos, iba a contar esa doble verdad porque contenía una verdad más completa que las otras dos por separado y porque sólo yo podía contarla, nadie más podía hacerlo, iba a contar la historia de Manuel Mena para que existiera del todo, dado que sólo existen del todo las historias si alguien las escribe, pensé, pensando en mi tío Alejandro, por eso iba a contarla, para que Manuel Mena, que no podía vivir para siempre en la volátil memoria de los hombres igual que el Aquiles heroico de la *Iliada*, viviera al menos en un libro olvidado como sobrevive el Aquiles arrepentido y melancólico de la *Odisea* en un

rincón olvidado de la *Odisea*, contaría la historia de Manuel Mena para que su historia desdichada de triple perdedor de la guerra (de perdedor secreto, de perdedor disfrazado de ganador) no se perdiera del todo, iba a contar esa historia, pensé, para contar que en ella había vergüenza pero también orgullo, deshonor pero también rectitud, miseria pero también coraje, suciedad pero también nobleza, espanto pero también alegría, y porque en esa historia había lo que había en mi familia y tal vez en todas las familias —derrotas y pasión y lágrimas y culpa y sacrificio—, comprendí que la historia de Manuel Mena era mi herencia o la parte fúnebre y violenta e hiriente y onerosa de mi herencia, y que no podía seguir rechazándola, que era imposible rechazarla porque de todos modos tenía que cargar con ella, porque la historia de Manuel Mena formaba parte de mi historia y por lo tanto era mejor entenderla que no entenderla, asumirla que no asumirla, airearla que dejar que se corrompiera dentro de mí como se corrompen dentro de quien tiene que contarlas las historias fúnebres y violentas que se quedan sin contar, escribir a mi modo el libro sobre Manuel Mena era, pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé, pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas, la única forma también de aliviarme y emanciparme de ambas, la única forma de usar el destino de escritor con el que mi madre me había escrito o en el que me había confinado para que ni siquiera mi madre me escribiese, para escribirme a mí mismo. (MONAR, 276-277)

No solamente asumir o contener el relato ominoso forma parte del proceso de escritura (y de reflexión) de una autonovela familiar. Al mismo tiempo, el cuerpo también es un lugar de historia y de reflexión. Resulta paradigmático que las últimas páginas del libro estén dedicadas a quiénes somos corporalmente con respecto a nuestros antepasados y a lo que el cuerpo puede o no hacer con lo que ha vivido y con lo que han vivido otros anteriormente.

(...) o tal vez fui yo quien sintió que se estaba convirtiendo en otro o que ya se había convertido en otro, una especie de viejo y mediocre y feliz Ulises a quien aquella expedición por las tinieblas de aquel caserón vacío en busca del monarca de las sombras acabara de revelar el secreto más elemental y más oculto, más recóndito y más visible, y es que no nos morimos, que Manuel Mena no había muerto, que mi padre no había muerto y que mi madre no iba a morir, eso pensé de golpe, o más bien lo supe, que no morirían mi mujer ni mi hijo ni mi sobrino Néstor, que tampoco yo moriría, con un estremecimiento de vértigo pensé que nadie se muere, pensé que estamos hechos de materia y que la materia no se destruye ni se crea, sólo se transforma, y que no desaparecemos, nos transformamos en nuestros descendientes como nuestros antepasados se transformaron en nosotros, pensé que nuestros antepasados viven en nosotros como nosotros viviremos en nuestros descendientes, no es que vivan metafóricamente en nuestra volátil memoria, pensé, viven físicamente en nuestra carne y nuestra sangre y nuestros huesos, heredamos sus moléculas y con sus moléculas heredamos cuanto fueron, nos guste o no, lo aborrezcamos o no, lo asumamos o no, nos hagamos cargo o no de ello, somos nuestros antepasados como seremos nuestros descendientes, pensé (...). (MONAR, 279-280)



El libro no es solo un relato o una metáfora, es un contenedor físico, igual que el proceso de escritura no es únicamente un ejercicio intelectual, sino también corporal. Manuel Mena no es solo un señor que murió mucho antes de que Cercas naciera, es parte de su «sangre» y de sus «huesos». Esa certeza continúa haya o no haya una construcción autobiográfica de lo sucedido, haya o no un desvelamiento de los silencios familiares, haya o no una reconstrucción dialéctica. El pasado seguirá viniendo una y otra vez a intervenir en el presente haya o no alguien que se haga responsable de su carga familiar.

### **7. Fotografías y documentos**

En este libro, la reproducción de documentos y fotografías reales sí que es relevante. Este tipo de documentación está inserta dentro del propio relato, es decir, cada reproducción aparece cuando en la historia se habla de ella. En el primer capítulo, cuando Cercas está presentando a su tío abuelo, cuenta cómo todas sus pertenencias fueron destruidas. Solamente se salvó una foto:

Todos salvo una foto (o al menos eso es lo que siempre pensé): un retrato de guerra de Manuel Mena. Tras su funeral, la familia hizo siete copias ampliadas de él; una de ellas presidió el comedor de su madre hasta su muerte; las otras seis se repartieron entre sus seis hermanos. (MONAR, 21)

Esa foto aparece reproducida unas páginas después (MONAR, 24), cuando Cercas está describiendo sus galones y reconocimientos.



Figura 3. Retrato de Manuel Mena. (MONAR, 24)

Esa descripción (MONAR, 23-26) es un registro de datos objetivos, que dan sentido y convierten la foto en un símbolo. La intención de reproducir el retrato, además de para añadir verosimilitud a lo narrado, parece responder al propósito de registro y depósito de todas las informaciones posibles que tengan que ver con su tío abuelo. Ocurre lo mismo con la siguiente, una fotografía colectiva realizada en la escuela del pueblo que Cercas incluye justo cuando está hablando de esa época de su vida.



Figura 4. (MONAR, 35)

Manuel Mena no podía contar más de doce o trece años cuando protagonizó la escena anterior. De aquel momento se conserva una foto colectiva de los alumnos de la escuela de don Marcelino; en realidad, debe datar de un poco antes, de la época en que niños y niñas asistían a clase por separado (...). Quien sí está en la foto es Manuel Mena. Se encuentra justo detrás y a la derecha del único adulto del grupo, que es don Marcelino. (MONAR, 34-35)

No solamente Mena es protagonista de las fotos. En este caso, la fotografía colectiva contiene también el retrato de uno de los testigos a los que Cercas entrevista. De nuevo, la verosimilitud y la incursión de la literatura en la vida tienen mucho peso en la decisión de incluir la fotografía, que es el punto de partida de dos historias distintas con dos protagonistas también distintos.

Una última observación sobre la infancia de Manuel Mena atañe también a esa foto. La madre de Javier Cercas no tuvo noticia de ella hasta que su hijo la descubrió en un libro sobre el pueblo editado hace sólo unos años. (...) no todos los niños que acompañaban a Manuel Mena en aquella foto estaban muertos; aún seguía vivo, explicó, el niño de traje negro, pelo negro y pechera blanca que ocupa el segundo lugar por la derecha en la fila de Manuel Mena. A Javier Cercas la noticia le produjo un sobresalto. (...) Según le contó su primo, el superviviente de la foto se llamaba Antonio Ruiz Barrado, aunque todo el mundo lo conocía como El Pelaor, y pasaba en el pueblo largas temporadas, aunque en aquel momento no estaba allí. Lo que no le contó su primo, porque no lo sabía, fue que

una noche de finales de agosto de 1936, cuando acababa de estallar la guerra y Manuel Mena aún no había partido hacia el frente y seguía en Ibahernando, el padre de El Pelaor había sido sacado a la fuerza de su casa por los franquistas y asesinado en los alrededores del pueblo. (MONAR, 36-37)

Como resulta natural, Cercas confía en los datos que aparecen en certificados oficiales, pero cuando estos revelan un hecho falsamente documentado, toda su pretensión de veracidad queda en entredicho. Cuando una de sus fuentes le facilita un historial de guerra que desmiente que Mena hubiera muerto en el lugar y momento que Cercas tenía por cierto, el autor acaba preguntándose si la Historia en sí misma puede ser fiable.<sup>66</sup>

Abrí el archivo que me mandaba y lo examiné. (...) Me pareció una prueba irrefutable de que Cabrera tenía razón. ¿Ahora resulta que todo es mentira?, me pregunté. ¿Ahora resulta que Manuel Mena no murió en el Ebro sino en Teruel? ¿Es posible que su partida de defunción esté equivocada y que todo lo que mi madre me ha contado siempre sobre su muerte y la llegada de su cadáver al pueblo no haya ocurrido cuando ella cuenta que ocurrió sino casi un año antes? (...) pero, si ambas cosas eran ciertas y el lugar y la fecha de la muerte de Manuel Mena eran falsos, ¿qué otra parte de la historia era falsa también? ¿Acaso lo era toda la historia? (MONAR, 148-150)

Este hecho parece relevante desde el punto de vista de un autor de autoficción que expresa su intención de escribir una historia real, no como *Soldados de Salamina*, sino una tan real y fidedigna que intervenga directamente en su vida y que acabe conduciéndole a un duda de carácter literario: si para apoyar la historia, un escritor debe valerse de documentos oficiales, ¿qué historia pretende escribir si los propios documentos contienen errores?

(...) pero el caso, por supuesto, no estaba cerrado; en realidad, apenas estaba empezando a abrirse, como mínimo para mí. Y que hubiera empezado a hacerlo con un documento que contenía un error flagrante me inspiró una desconfianza total por los documentos, una conciencia muy viva de su falibilidad y de lo difícil que resulta reconstruir el pasado con precisión. La desconfianza era justificada: no se trata sólo de que, según comprobé a menudo, los textos de los historiadores estuvieran plagados de inexactitudes y falsedades; se trata de que lo estaban los propios documentos. (MONAR, 151)

Es importante también reflexionar sobre por qué algunos documentos los reproduce, como es el caso anterior (quizá para afianzar la credibilidad de sus intenciones), mientras otros los copia. En otros casos, cuando se trata de un texto escrito a mano, recurre a los dos formatos, probablemente para hacer más legible el texto.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Véase la fotografía de uno de documentos en Anexo V.

<sup>67</sup> Reproducimos la primera de las cuatro partes de la carta. El resto pueden consultarse en Anexo V.

(...) me dediqué a estudiar los documentos que Manolo Amarilla me había entregado por la tarde. El primero que leí fue el texto manuscrito de Manuel Mena, que empezaba: «Camisas azules de Ibahernando». Continuaba así:

Voy a dirigiros la palabra con frases sencillas y conmovedoras, si alcanzarlo pudiera, para que os deis cuenta una vez más de lo que significa este movimiento y esta organización que se fundó el 29 de octubre de 1932 por los mártires y libertadores (que así se los debe llamar) Ruiz de Alda, Sánchez Mazas y José Antonio Primo de Rivera. (...) (MONAR, 188)

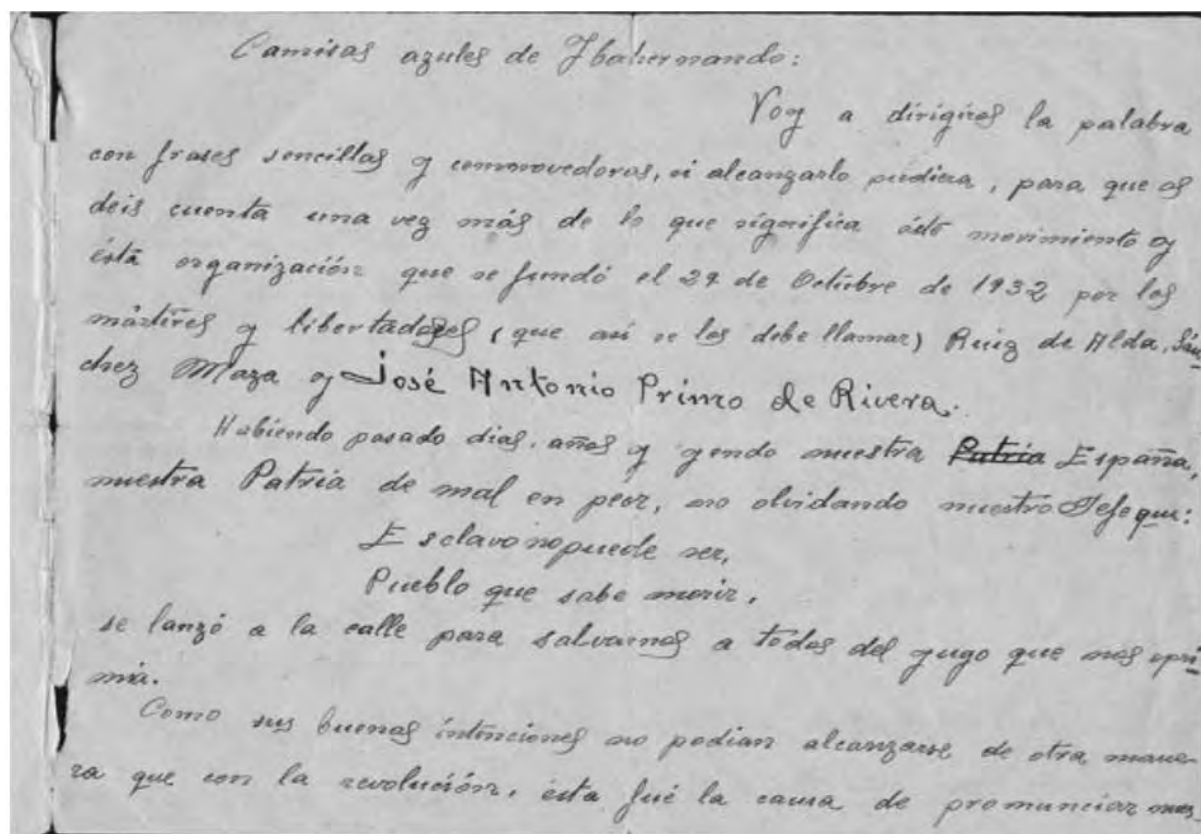


Figura 5. (MONAR, 190)

Sin embargo, las palabras del propio Mena revelan que no era un joven engañado como apunta siempre Cercas, sino que era un falangista convencido que apoyaba la guerra y pensaba que España debía regenerarse en una patria libre de almas podridas. Para tratar de resolver ese problema moral, Cercas continúa insistiendo en la bondad e ingenuidad de sus ideas y rebaja su ideología de «franquista» a «joseantoniana».

Por otra parte, aunque cometía el error de adelantar en un año entero la fecha de la fundación de Falange, en su escrito Manuel Mena se revelaba como un joseantoniano puro, no como un franquista (de hecho, el discurso no contiene una sola mención a Franco), como un chaval intoxicado por el idealismo ponzoñoso del fundador de Falange y como un creyente a pies juntillas en la armonía de clases predicada por los revolucionarios de extrema derecha y extrema izquierda y en la doctrina joseantoniana consistente en aunar patriotismo a ultranza y revolución social en una síntesis imposible que sin embargo era el mejunje

ideológico combinado por la oligarquía para detener el igualitarismo socialista y democrático. (MONAR, 195)

A veces Cercas reproduce solo una página de un documento de 57, como es este caso, un informe que involucra a su abuelo, como jefe de Falange en el pueblo y a dos personas más, cuyos apellidos están tachados en la reproducción, lo que de nuevo da una pátina de veracidad a lo que cuenta. Preservar la identidad de quien no forma parte directa en la historia y puede verse perjudicado denota no solo un cumplimiento de la legalidad, sino también una innegable revelación de la veracidad de lo que se cuenta.

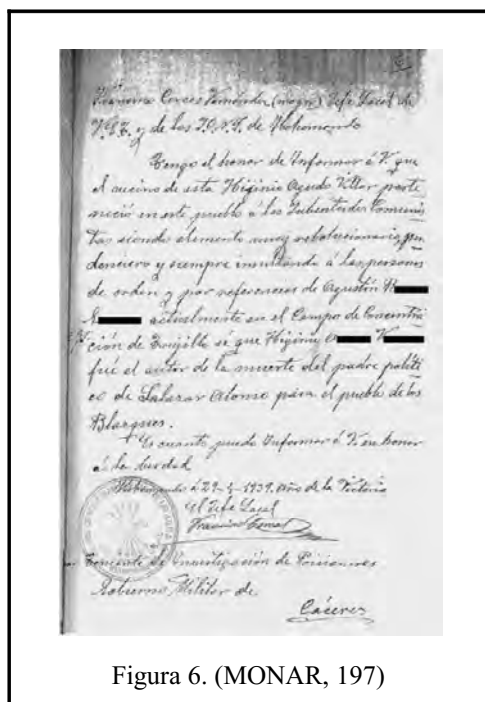


Figura 6. (MONAR, 197)

Además de los casos ya citados, Cercas no revisa mucho más la historia de los represaliados en su pueblo. Salvo el caso de la joven maestra Sara García, de 22 años, cuya muerte, recordemos por el artículo de Espinosa Maestre, Cercas justifica como rencilla personal.

(...) mataron, junto a otros tres vecinos del pueblo, a una muchacha de veintidós años llamada Sara García, aunque algunos conjeturan que la mataron porque era la prometida de un joven líder socialista que después del golpe militar había escapado de Ibañerando por las mismas razones por las que lo habían hecho otros izquierdistas (...). (MONAR, 95)

A pesar de lo que dice Espinosa Maestre,

Son ya muchos años intentando asociar la represión a cuestiones personales. Hay, sin embargo, otra opción que Cercas no tiene en cuenta: por lo general la gente dedicada a la enseñanza fue asesinada por ser de izquierdas y representar la apuesta más importante realizada en nuestra historia a favor de la educación pública. Por su edad, la maestra Sara García pudo ser una de esas maestras de la

generación de la República que no encajaban [sic] de ninguna manera en los planes de enseñanza que los sectores más reaccionarios de la sociedad española, con la Iglesia en cabeza, impusieron de inmediato. (Espinosa, 2017)

Cercas sí imagina su fusilamiento y tiene «ganas de llorar», pero se contiene porque piensa que no tiene «ningún derecho» (MONAR, 202). La reproducción de la fotografía de esta mujer<sup>68</sup> parece movida por el remordimiento de su historia familiar, sin embargo, esta no es razón suficiente para indagar en las verdaderas razones de su fusilamiento (o en admitir lo que dice la historia) y se queda en la superficie, al parafrasear únicamente lo que «algunos conjeturaban».

En otros documentos, como en el caso del archivo militar donde consta la defunción de Manuel Mena (MONAR, 252), Cercas realiza una edición mínima para ayudar al lector a visualizar los datos esenciales. Quizá incluso haya repasado las letras a mano del documento original para hacerlas más visibles.<sup>69</sup> El documento ofrece, entre otros datos, el nombre del médico que asistió a Mena cuando lo hubieron herido de muerte y, gracias a ello, el historiador del pueblo es capaz de remitirle al lugar exacto de la muerte de su tío abuelo.

—¿No murió en Bot? —pregunté, un poco desconcertado.  
 —Claro que murió en Bot —contestó—. Me refiero a la casa donde murió.  
 Pensé que bromeaba. Le miré a los ojos; no bromeaba.  
 —Murió en Ca Paladella —anunció—. Una casa que durante la guerra habilitaron como hospital. —Indicando vagamente a su derecha, aclaró—: Está aquí al lado, a la vuelta de la esquina.  
 —¿Cómo lo sabe? Quiero decir: ¿cómo sabe que murió allí?  
 —Porque era el único hospital de oficiales que había en el pueblo; ahí trabajaba el doctor Cerrada. Le digo más: ya sé en qué habitación murió su tío.  
 De nuevo me oí preguntar: —¿Cómo lo sabe?  
 —Porque en el hospital sólo había una habitación para oficiales —contestó—. Y porque mi madre era enfermera allí. (MONAR, 253)

Los documentos (fotografías, informes o textos manuscritos) son importantes, como fuentes fidedignas de información pero también sirven en las autonovelas familiares (y en Cercas es un ejemplo claro) como ordenadores del relato, porque se reproducen en el momento en el que (físicamente) son importantes para el desarrollo de la historia y, al mismo tiempo, se quedan contenidos en el libro. En muchos casos, esos documentos son los únicos que se conservan de la persona sobre la que se escribe.

## **8. Historia familiar como vergüenza política**

<sup>68</sup> La fotografía puede consultarse en el Anexo V.

<sup>69</sup> El documento puede consultarse en el Anexo V.

Según lo visto en los epígrafes donde se ha tratado la metaliteratura y los secretos familiares, la historia de Mena es incómoda para Cercas. La vergüenza política está radicada en el hecho de que su héroe familiar, tótem del orgullo materno y de la juventud sacrificada por los ideales, está explícitamente mencionada en varios pasajes, ya desde el principio del libro:

(...) y he vuelto a alojarme en aquella casa que se cae a pedazos donde el retrato de Manuel Mena lleva más de setenta años acumulando polvo en silencio, convertido en el símbolo perfecto, fúnebre y violento de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados. (MONAR, 22)

Cercas oscila entre asumir esa vergüenza como parte de su herencia familiar y tratar de «salvar» a Mena: durante muchas escenas del libro, el autor busca razones para poder redimirlo políticamente y proyectar una imagen humana, sensible e ingenua del joven falangista.

Mientras hojeaba este último, descubrí una flor marchita entre sus páginas; cogiéndola con sumo cuidado para que no se me desintegrara en las manos, se la mostré a la cámara.

—Es una margarita —dijo mi mujer, sin dejar de filmar—. A lo mejor lleva ochenta años ahí, ¿no? —Manolo no respondió, y un silencio pasmado se apoderó de la sala mientras los cuatro contemplábamos la margarita de Manuel Mena. Fue mi mujer quien deshizo el embrujo—. Oye, Javi —dijo en catalán—, deberíamos marcharnos: son casi las siete y media y seguro que tía Francisca y doña María ya están esperándonos. (MONAR, 182)

Al morir joven y en la guerra, Mena se convierte en una figura épica con todos los atributos del héroe: «joven, valiente, idealista, generoso y arrojado» (MONAR, 112). Cabría preguntarse qué significa políticamente un héroe y cómo se construye. Precisamente porque de Mena sí se podía hablar (aunque luego acabara siendo un tema tabú en la familia), la construcción de su leyenda era más sencilla que la de otras personas, cuyo destino político fue muy distinto: el silencio, la injusticia y el destierro.

—Como para extrañarse —dijo David—. Matan a tu padre como a un perro, sin saber quién ni por qué, y tienes que enterrarlo a escondidas y sin que nadie le diga una miserable oración. Qué horror. En cambio, Manuel Mena fue a la guerra porque quiso, murió peleando como un hombre y a su funeral asistió el pueblo entero. En Ibahernando, Manuel Mena era un héroe, y el padre de El Pelaor no era nada, menos que nada, un rojo al que habían dado su merecido. Pobre Pelaor: casi ochenta años sin contarle esa historia a nadie, casi ochenta años con eso dentro. No sé tú, pero yo tuve todo el tiempo la impresión de estar delante de un hombre que lleva la vida entera enfermo y que ni siquiera sabe que está enfermo. (MONAR, 120)



Lo que no se produce simbólicamente, no se elabora y siempre vuelve en forma de retraumatización, como apuntan algunos autores, entre ellos Valverde Gefaell (2016). Por eso, para el testigo al que entrevista Cercas, El Pelaor, la historia es muy distinta que para la familia del autor. David Trueba, en una intervención, le dice a Cercas que la resistencia a hablar viene de muchos años de herida no simbolizada, es decir, no traducida al lenguaje. Para El Pelaor, la guerra no ha pasado todavía.

—Tu familia era una de las familias de derechas del pueblo, ¿no? O sea: la gente que se había puesto del lado de Franco; en fin: la gente que había matado a su padre. Por mucho que El Pelaor hablase bien de ellos, por mucho que los apreciase, eso es lo que eran. ¿Y no querrás que le cuente lo que piensa de verdad de la guerra y de Manuel Mena a un miembro de esa familia, que es lo que tú eres? ¡Pero si no se lo cuenta ni a sus propias hijas...! Por eso ha hablado con el freno de mano puesto, hombre. Y no me digas que hace casi ochenta años de la guerra porque para ese hombre la guerra no ha pasado; o por lo menos el franquismo, que al fin y al cabo fue la continuación de la guerra por otros medios. Más claro no te lo ha podido decir. (MONAR, 120-121)

Cuando el protagonista de un hecho traumático, que no ha tenido medios para verbalizar los sucesos que le acontecieron y que le afectan todavía a día de hoy, se encuentra con Cercas, por mucho que sea de la familia de los victimarios, lo toma como su salvoconducto para poder contar en primera persona la historia que no pudo ser contada hasta ahora. Así que Cercas tiene la responsabilidad, como le recuerda Trueba, de hacerse cargo de esa historia también.

—Vamos a ver —empezó, pedagógico—. Ese hombre se ha pasado casi ochenta años callado, sin hablar de la guerra ni con sus hijas, ¿y de verdad crees que se va a poner a hablar del héroe franquista del pueblo así como así y por las buenas, y encima contigo, que eres el sobrino nieto del héroe franquista del pueblo? Y una mierda. Ha aceptado hablar contigo para contarte la historia de su padre, para que la historia del asesinato de su padre no se quede sin contar, para que cargues con esa historia y la cuentes. A lo mejor él no era del todo consciente de haberlo hecho por eso, pero lo ha hecho por eso. No te quepa duda. ¿O es que no ha sido él el que ha sacado a colación la historia? Y, por cierto, ¿quién hablaba de responsabilidad? ¿Hannah Arendt? Pues toma responsabilidad. (MONAR, 122)

Trueba le cuenta a Cercas un cuento titulado «Es glorioso morir por la patria», del escritor serbio Danilo Kiš: un joven guerrero, condenado a pena de muerte, acuerda con su madre que esta le haría una señal para avisarle de que ha conseguido un indulto y, por tanto, se ha salvado. El joven ve la señal y piensa que se va a salvar, pero finalmente es ejecutado. La interpretación del relato puede ir en dos direcciones: o la madre le miente para hacerle más llevaderos los últimos momentos de vida o le miente para que esté «a la altura de su nombre y

de su linaje, para que en el último momento no desfallezca y afronte la muerte con la entereza» de su rango (MONAR, 127).

—Pero todo esto es un cuento, y nunca mejor dicho —continuó—. Quiero decir que es mentira, que esa ambigüedad es sólo aparente. Porque nosotros sabemos que la versión heroica de la historia es la versión novelera y legendaria (o sea: falsa) con la que los pobres y los perdedores se consuelan de su pobreza y su derrota, o con la que intentan redimirse de ellas, y que la verdad es que todo fue un montaje de la madre, que eso fue lo que ocurrió de verdad aunque también sea lo que cuentan los vencedores y los historiadores oficiales para evitar el nacimiento de una leyenda heroica. Kiš es implacable, feroz, no deja un resquicio de consuelo o de esperanza: además de tener el poder, el poder tiene la verdad. Así que ahí no está la ambigüedad del relato, ni su verdadera genialidad. La ambigüedad está en la madre, en la actitud o la estratagema de la madre, que es la auténtica protagonista del relato. (MONAR, 127)

Lo que resulta interesante de este relato es que el pueblo (los pobres y los perdedores) no supo lo que estaba ocurriendo realmente y percibió solo a un joven guerrero que afrontaba con entereza y valentía su sentencia de muerte. Por eso Trueba insiste en que ahí se produce el nacimiento del héroe, mientras que la historia real puede ser muy distinta: los vencedores cuentan la historia de la mentira de la madre para evitar que el guerrero se convierta en un héroe. Lo que acaba perpetuándose en historias acaba siendo la verdad de la historia.

—Los griegos pensaban que era la mejor muerte posible —expliqué—. La muerte de un joven noble y puro que demuestra su pureza y su nobleza muriendo por sus ideales. Como el Aquiles de la *Iliada*. O como el conde Esterházy.

—O como Manuel Mena —propuso David. Sólo entonces comprendí que mi amigo no había empezado a hablar del cuento de Kiš para dejar de hablar de la historia de Manuel Mena. Dije:

—Suponiendo que fuera un joven noble y puro. —Rápidamente añadí—: Y por cierto: ¿se puede ser un joven noble y puro y al mismo tiempo luchar por una causa equivocada? (MONAR, 128)

La muerte, en el ámbito de las leyendas, es un sacrificio que ha de ser venerado, sin embargo, Cercas exterioriza un conflicto moral que tiene que ver con que ese héroe familiar es vergonzoso precisamente por los ideales «equivocados» por los que luchó. Para confrontarlo, Trueba utiliza un argumento de relativismo moral: nadie es superior a nadie y que por ello está bien escribir sobre Mena.

—Nosotros no somos griegos antiguos, David.

—Pues a lo mejor deberíamos serlo, en esto como en tantas cosas. Mira, Manuel Mena estaba políticamente equivocado, de eso no hay duda; pero moralmente... ¿tú te atreverías a decir que eres mejor que él? Yo no. (MONAR, 129)

Hay una contradicción en uno de los enunciados de Trueba («La historia la escriben los

vencedores”, dice; y luego continúa: “La gente cuenta leyendas. Los literatos fantasean. Sólo la muerte es segura”» [MONAR, 131]), precisamente porque Mena forma parte de los vencedores, pero su historia no forma parte de la historia de los vencedores. Así lo expresa a continuación Cercas:

(...) me distraje pensando que era verdad que los literatos fantaseamos y que la muerte es segura, pero que también era verdad que, aunque Manuel Mena fuera un vencedor de la guerra, la gente se había limitado a contar leyendas sobre él y nadie había escrito su historia. ¿Significaba eso que Kiš no llevaba razón y que a veces los vencedores tampoco tienen historia, aunque sean ellos quienes la escriban? ¿Significaba eso que después de todo Manuel Mena no era un vencedor, aunque hubiera luchado en el bando de los vencedores? (MONAR, 132)

Cercas necesita responderse a muchas de las preguntas que nadie se ha atrevido a hacerse sobre Mena para poder decidir sobre el relato que quiere contar. Muchas de esas preguntas son incontestables, pero dan una medida de la frontera entre la responsabilidad literaria y la familiar. Y acaban inclinando la balanza, ya que finalmente Cercas justifica el comportamiento y las decisiones de su tío abuelo.

(...) ¿se sentiría peor que los demás porque había matado a gente y había presenciado escenas atroces y degradantes y había participado o sentía que había participado en ellas, o que no las había evitado? ¿O se sentiría mejor porque había sido capaz de arriesgar lo mejor que tenía por una causa que consideraba justa, por algo que juzgaba superior a él y lo sobrepasaba, porque había demostrado que estaba a la altura y daba la talla y no se arrugaba, que era capaz de poner en riesgo su vida y de defender con ella sus ideales, a su familia, su patria y su Dios? ¿O se sentiría al mismo tiempo mejor y peor que los demás? ¿Se sentiría limpio y luminoso por fuera y oscuro y sucio por dentro? (MONAR, 158)

La vergüenza familiar no solo se refleja en Cercas, también lo hace en otros personajes, como su primo, el diputado europeo Alejandro Cercas. En este caso, la vergüenza le lleva a asumir una responsabilidad política con el fin de reparar el daño causado por su propia familia.

Dirigiéndose sólo a mi mujer, Alejandro continuó—: ¿Sabes por qué me metí en política, Mercè? Por vergüenza. Me daba vergüenza que mi familia no hubiera evitado lo que pasó en este pueblo.

—¿Pudieron evitarlo? —preguntó mi mujer.

—No lo sé, pero tenían la obligación de hacerlo —contestó Alejandro—. O por lo menos de intentarlo. Eran los que mandaban, y el que manda siempre es el responsable.

—Entonces esto tampoco fue una tragedia —dedujo mi mujer, volviendo contra él su propio argumento.

—Tampoco —reconoció Alejandro—. Tienes razón. Sea como sea, yo me hice político para que no volviera a pasar. (MONAR, 184)

Los significados políticos de los actos familiares recorren toda la trama metaliteraria, en la que Cercas lleva a cabo su búsqueda de información. En muchos de estos pasajes, a veces dubitativos o carentes de resolución, está justamente contenida la elaboración de los secretos político-familiares. En este caso, es la mujer de Cercas la que es más reaccionaria en sus respuestas y él acaba diciéndole que no está de acuerdo en todo: su moral (entendida como justificación a los actos de su tío abuelo) y la misma ideología que defiende (de izquierdas, según sus propias palabras) le hacen fluctuar entre dos pensamientos opuestos (que coinciden en España con un pensamiento tradicionalmente de derechas y con otro de izquierdas): que los dos «bandos» cometieron atrocidades o que no es comparable lo que hicieron unos golpistas a lo que respondieron unas personas que defendían una democracia legítima. En esa argumentación él mismo quiere salvar sus propias trampas: en este caso, seguir un pensamiento presentista y «moralmente superior» para juzgar a sus familiares.

—De que en la guerra nuestra familia se equivocó de bando —respondí—. No sólo porque la República tenía razón, sino porque era la única que podía defender sus intereses. No digo que en sus circunstancias fuera fácil acertar, y tampoco voy a ser tan frívolo y tan sinvergüenza como para juzgarlos ahora, ochenta años después de aquello, con la mentalidad y la comodidad de ahora y cuando ya conocemos el desastre que vino después. (MONAR, 185)

Al final, parece que lo verdaderamente importante es que la familia decidió su posición política basándose en sus intereses (económicos, de poder, etcétera) y no en sus ideas y que por eso sus antepasados se equivocaron, porque quien debía defender sus intereses era la República. Esta deducción provoca una desazón en Cercas, ya que entiende que Manuel Mena estaba equivocado en sus decisiones ideológicas: «Entonces pensé: “Eso es lo más triste del destino de Manuel Mena. Que, además de morir por una causa injusta, murió peleando por unos intereses que no eran los suyos. Ni los suyos ni los de su familia”. Y pensé: “Que murió para nada”» (MONAR, 186).

No solamente exime a Manuel Mena de toda responsabilidad, también lo hace con su abuelo, jefe de Falange en Ibañerando, quien aparece en el sumario de un caso de asesinato. Su abuelo había denunciado en un oficio que un vecino del pueblo (recluido en un campo de concentración) había contado que otro vecino había matado a una tercera persona durante la guerra.

Al principio, cuando reconocí el nombre de mi abuelo Paco en el oficio inicial, pensé que Manolo se refería a él, y me acordé de un artículo que yo había escrito años atrás, después de enterarme de que durante la guerra mi abuelo había salvado

de morir a un alcalde socialista de Ibahernando, y me dije con angustia que iba a descubrir que en una guerra un mismo hombre es capaz de lo mejor y de lo peor; cuando terminé de leer el sumario comprendí que, por fortuna, al menos en este caso estaba equivocado. Mi abuelo no había denunciado un delito político, sino un delito común: el asesinato de un hombre, o más bien el presunto asesinato de un hombre. (MONAR, 198)

Cercas despacha rápidamente la moralidad, ya que dice que su abuelo estaba «obligado desde cualquier punto de vista, empezando por el ético y terminando por el penal» (MONAR, 198), lo que no deja de recordarnos a las justificaciones de los genocidios. Como hay un mandato superior, lo que hace una persona determinada no es responsabilidad suya:

O, dicho de otro modo, es posible que mi abuelo hubiese dudado si dar curso o no a la denuncia contra Higinio A. V., por temor a las consecuencias que su acto podía ocasionarle a éste; pero lo cierto es que estaba obligado a hacerlo y que, si no lo hubiera hecho, hubiera cometido él mismo un delito: se hubiera convertido en encubridor de un asesinato. (MONAR, 199)

Que le trajera esas consecuencias penales no está tan claro, porque un poco más adelante confiesa que su abuelo llevaba dos años conociendo la confesión.

¿Por qué había tardado más de dos años en denunciarlo? (...) Pero, en este caso, ¿por qué lo denunciaba ahora, cuando era mucho más comprometido hacerlo para el denunciado? ¿Lo hizo porque ya no podía cargar por más tiempo en su conciencia con aquel secreto de sangre? ¿Lo habría hecho para congraciarse con las autoridades franquistas? (MONAR, 200)

Aunque Cercas termine mencionando no solamente las causas justificables, sino también las más comprometedoras, hay como un resorte para acabar siendo indulgente con las acciones que llevó a cabo su familia y que no solo repercutieron en ella, sino en otras muchas personas. Es cierto que, como hemos visto ya, las preguntas a veces son la única manera de narrar lo que no se sabe, no hay una contundencia en juzgar los hechos, solo en sus consecuencias (que son las que afectan directamente al autor del libro).

De vez en cuando recordaba lo que me había dicho Manolo Amarilla sobre la complejidad de las cosas y lo que me había dicho Alejandro sobre las situaciones imposibles a las que los responsables del país habían conducido ochenta años atrás a su gente. Hasta que en determinado momento comprendí que nunca podría responder a aquellas preguntas, que seguramente era imposible responderlas, y que, por lo menos a aquellas alturas de la historia, casi ochenta años después de lo ocurrido, las preguntas eran más elocuentes que las respuestas. (MONAR, 201)

Cercas siente vergüenza por la actitud de «patricios» que toman los miembros de su familia dentro del pueblo, heredada, por supuesto, de su poder durante el franquismo. Esa vergüenza

no viene dada, sin embargo, por el franquismo, sino porque su familia se crea con esa posición aun cuando fuera del pueblo no eran «nada».

Los tres ilustraban la típica endogamia de las buenas familias del pueblo: mi madre era prima hermana de ambos; mi tía y mi tío, primos segundos entre sí. Hacía años que no se veían, y durante un rato los escuché hablar de sus cosas, hasta que sentí con vergüenza la misma vergüenza que había sentido tantas veces de adolescente en presencia de mi familia, la vergüenza de que en el pueblo fuesen o se creyesen patricios, pero lejos del pueblo no fuesen nada: pobres bien educados, ínfimos nobles sin título tratando de sobrevivir con dignidad a su destierro; luego pensé que en realidad no me avergonzaba de ellos sino de mí mismo, por haberme avergonzado de ellos. (MONAR, 211)

La vergüenza es uno de los componentes, sino el principal, de sus reparos a la hora de construir la historia familiar, con la ambivalencia de Manuel Mena como tótem y tabú al mismo tiempo. Cuando finalmente puede acceder a los documentos manuscritos y se convence de sus buenas intenciones, Cercas comienza a aceptar la historia (rompe el tabú) que nunca le habían contado completa y entonces sí es susceptible ya de ser no solo contada, sino también transmitida a las generaciones posteriores.

(...) mucho mejor que cualquier película casera donde Manuel Mena apareciera moviéndose y hablando y sonriendo, comprendí que aquellas pocas palabras escritas por Manuel Mena y guardadas por Manolo Amarilla y que aquel minúsculo pedazo de memoria de mi tío Alejandro valían mil veces más que mil imágenes animadas, tenían un poder de evocación mil veces mayor, y sólo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua, una fúnebre leyenda de familia reducida a un retrato confinado en el silencio polvoriento de un desván polvoriento de la desierta casa familiar, el símbolo de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados, para convertirse en un hombre de carne y hueso, en un simple muchacho pundonoroso y desengañado de sus ideales y en un soldado perdido en una guerra ajena, que ya no sabía por qué luchaba. Y entonces lo vi. En la calle nos aguardaban mi hijo y mi sobrino Néstor. —¿Te has portado bien, Blanquita? —le preguntaron a mi madre. Durante el viaje de vuelta a Trujillo les conté a los dos la historia de Manuel Mena. (MONAR, 223)

Hacia el final del libro se narra una escena entre la madre de Cercas, Blanca Mena, y la abuela de esta. Al ver aparecer en el pueblo a un republicano que había combatido en la guerra, la abuela le increpa y le culpa de la muerte de su hijo. Este acontecimiento impresiona mucho a Blanca Mena, quien, según Cercas, señala a su abuela su error.

El antiguo republicano no volvió a acercarse a la casa de su abuela Carolina; por lo menos, Blanca Mena no volvió a verlo por allí, pero durante el resto de su vida

no pudo cruzarse de nuevo con él por las calles del pueblo sin sentir la vergüenza y la angustia que había sentido el día en que su abuela le increpó como si fuera el responsable de la muerte de Manuel Mena. (MONAR, 245)

La vergüenza, como vemos, no es solo territorio emocional de Cercas. Como tampoco lo es el hueco que ha dejado en la memoria de todos sus familiares los últimos días o los últimos momentos de la vida de Mena. Después de citar la *Iliada* y la *Odisea* en múltiples ocasiones (porque casualmente está releýéndolas), Cercas trata de llenar ese vacío de información con conjeturas más o menos verídicas sobre cómo se pudo sentir y si pudo acaso arrepentirse de haber dado la vida por las «ideas equivocadas».

Leí esos versos. Los releí. Levanté la vista del libro y durante un rato pensé en el arrepentimiento del héroe de la *Iliada*. Luego apagué la luz y me dormí preguntándome si, como él, Manuel Mena (el Manuel Mena póstumo, pero también el Manuel Mena de sus últimos días, el Manuel Mena taciturno y absorto y desencantado y humilde y lúcido y envejecido y harto de la guerra) no hubiera preferido ser un siervo de los siervos vivo que un monarca muerto, preguntándome si en el reino de las sombras también habría comprendido que no hay más vida que la vida de los vivos, que la vida precaria de la memoria no es vida inmortal sino apenas una leyenda efímera, un vacío sucedáneo de la vida, y que sólo la muerte es segura. (MONAR, 261-262)

Como el autor sabe que su madre fue una de las personas que más sintió la muerte de Mena, espera quizá una reacción sentimental cuando la lleva al pueblo y a la casa exacta donde este murió. Para Cercas, ver llorar a su madre supone la superación de una historia enquistada, como la grieta en ese silencio avergonzado. La no exteriorización de su pena supone un retroceso en el proceso interno del propio autor, que necesita de la reconstrucción y la elaboración de la historia por parte de su madre para poder seguir adelante.

Luego me volví hacia mi madre, que seguía con la vista fija en el vacío, y pensé que iba a romper a llorar, que volvería a llorar casi ochenta años después de que el cadáver de Manuel Mena regresara a Ibahernando desde Bot y a ella se le agotasen las lágrimas llorándolo, y se me ocurrió que, si veía llorar por vez primera en mi vida a mi madre, ahora y allí, la guerra habría por fin acabado, setenta y seis años después de que hubiese acabado. Pero no hubo lágrimas, mi madre no lloró: rodeados por dos bolsas oscuras y arrugadas, sus ojos seguían secos. «Esto no se acaba —me dije—. No se acaba nunca». (MONAR, 266-267)

La reivindicación final de la muerte «noble» de Mena está amparada por su historia familiar, pero es la lectura política la que resulta más problemática. Su muerte como «muerte bella», como «la mejor de las muertas» puede ser puesta en cuestión precisamente por todos aquellos cuyas historias familiares están llenas de personas que lucharon por los ideales legítimos y democráticos y que a día de hoy aún esperan justicia y reparación. De que la patria sea el fin

superior por el que morir se desprenden varias preguntas, entre ellas: ¿qué es la patria? y ¿quién la define? ¿Es la patria la definición que elabora el franquismo durante y después de la guerra?

Pensé que le habría dicho que era verdad, que iba a morir, pero que, como había comprendido el teniente Drogo en su lecho de muerte, aquélla era la verdadera batalla, la que siempre había estado esperando sin saberlo. Pensé que le habría dicho que era verdad, que iba a morir, pero que, a diferencia del teniente Drogo, no moría solo y anónimo en la habitación en penumbra de una posada, lejos del combate y de la gloria, sin haber podido dar la medida de sí mismo en el campo de batalla. Pensé que le habría dicho que era verdad, que iba a morir, pero que debía morir tranquilo, porque su muerte no era una muerte absurda. Que no moría peleando por unos intereses que no eran los suyos ni los de su familia, que no moría por una causa equivocada. Que su lucidez final era una falsa lucidez y su desencanto un desencanto sin fundamento. Que su muerte tenía sentido. Que moría por su madre y sus hermanos y sus sobrinos y por todo cuanto era decente y honorable. Que su muerte era una muerte honorable. Que había estado a la altura y había dado la talla y no se había arrugado. Que moría en combate como Aquiles en la *Iliada*. Que su muerte era *kalos thanatos* y él moría por valores que lo superaban y que la suya era una muerte perfecta que culminaba una vida perfecta. Que yo no iba a olvidarlo. Que nadie iba a olvidarlo. Que viviría eternamente en la memoria volátil de los hombres, como viven los héroes. Que su sufrimiento estaba justificado. Que era el Aquiles de la *Iliada*, no el de la *Odisea*. Que en el reino de los muertos no pensaría que es preferible conocer la vejez siendo el siervo de un siervo que no conocerla siendo el monarca de las sombras. Que nunca sería como el Aquiles de la *Odisea*, que nadie le había engañado, que no le mataba un malentendido. Que la suya era una bella muerte, una muerte perfecta, la mejor de las muertes. Que iba a morir por la patria. (MONAR, 267-268)

Por una parte, conocer finalmente la historia de Mena (después de investigar sobre ella y negarse a sí mismo que iba a escribir un libro), el escritor se enfrenta a su responsabilidad como *homo agens* y como hijo, es decir, el deber de «contarle a [su] madre la verdad sobre Manuel Mena». Sin embargo, esa responsabilidad como escritor choca con la reacción o la vergüenza familiar, de la que él ya no puede hacerse cargo una vez el libro salga a la luz. Manuel Mena contiene todas las emociones no expresadas entre los familiares, por eso se ha convertido en el tótem de su historia.

Fue sólo entonces cuando volví a pensar en mi libro sobre Manuel Mena, en el libro que llevaba toda la vida postergando o que siempre me había negado a escribir, y ahora se me ocurre que pensé en él porque de golpe comprendí que un libro era el único sitio donde yo podía contarle a mi madre la verdad sobre Manuel Mena, o donde sabría o me atrevería a contársela. ¿Debía contársela? ¿Debía contarla? ¿Debía poner por escrito la historia del símbolo de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el



deshonor de mis predecesores? ¿Debía hacerme cargo del pasado familiar que más me abochornaba y airearlo en un libro? (MONAR, 269-270)

Algo que ocurre en otras autonovelas, cuando el autor o la autora se plantea si debe ser él el portavoz, el que lleve la historia al público (sea este grande o pequeño), es que finalmente la balanza se inclina hacia la decisión de publicar el libro (en todos los casos es así porque nosotros como lectores lo atestiguamos). Esta decisión está fundamentada en el hecho de que el autor está implicado en la historia, esto es, esa «historia» ajena, cuyo protagonista es otro, también es su historia y tiene «derecho» a hacerla suya, aunque no la haya vivido, porque le influye directamente.

(...) comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía, que sus errores y sus responsabilidades y su culpa y su vergüenza y su miseria y su muerte y sus derrotas y su espanto y su suciedad y sus lágrimas y su sacrificio y su pasión y su deshonor eran los míos porque yo era él como era mi madre y mi padre y mi abuelo Paco y mi bisabuela Carolina, del mismo modo que era todos los antepasados que confluyen en mi presente igual que una muchedumbre o una legión innumerable de muertos o una selva de fantasmas, igual que todas las sangres que desembocan en mi sangre viniendo desde el pozo insondable de nuestra infinita ignorancia del pasado, comprendí que contar, que asumir la historia de Manuel Mena era contar y asumir la historia de todos ellos (...). (MONAR, 280-281)

La sensación propiamente posmoderna de fragmentación e incompletud conduce no solo a las dudas sobre la pertinencia del libro, sino que también influye en el resultado final del libro. El último párrafo de *El monarca de las sombras* está dedicado al lugar donde murió Mena, un lugar «olvidado y ruinoso donde empezó su leyenda» y al hecho de que la muerte o los hechos que ocurrieron siempre pudieron suceder de otra manera. Y que aunque la historia acabe «contenida» en un libro, eso no representa el final.

(...) si había que contar la historia de Manuel Mena era sobre todo, me dije, para desvelar el secreto que acababa de descubrir en el reino de las sombras, en la profunda oscuridad de aquel palacio olvidado y ruinoso donde empezó su leyenda y donde, entonces lo vi como escrito en una radiante obra maestra nunca escrita, iba a acabar mi novela, aquel secreto transparente según el cual, aunque sea verdad que la historia la escriben los vencedores y la gente cuenta leyendas y los literatos fantasean, ni siquiera la muerte es segura. Esto no se acaba, pensé. No se acaba nunca. (MONAR, 281)

### **3.2.7. Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre. Sergio Galarza**

(2017, Candaya)

Sergio Galarza (Lima, 1976), como otros autores latinoamericanos que aparecen en este trabajo –Pron, Del Campo, Halfon, Tejeda– está marcado por la desterritorialización: la escritura de su autonovela familiar se produce desde o hacia un país distinto al suyo. Galarza ha sido publicado en Perú, Chile y España, donde reside. *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* salió a la luz después de varias novelas ya publicadas (algunas de ellas, como la trilogía de Madrid, ya en España) y trata, por una parte, de la enfermedad y muerte de la madre, pero también contiene una larga lista de referencias y reflexiones sobre su carrera como escritor, su decisión de emigrar a España y sobre anteriores libros.

La autonovela sigue un orden cronológico, aunque con múltiples saltos narrativos donde se explican los antecedentes familiares y sociales, la infancia y adolescencia del autor y donde aparecen reflexiones metaliterarias sobre el libro, que dan pie a otras más generales sobre la literatura o el oficio de escritor. La novela comienza exponiendo contexto, historia y tabúes familiares. Luego se narra la noticia de la enfermedad de su madre, los planes que tenía la familia de visitar al autor en Madrid, la vivencia de la enfermedad desde la distancia y la decisión de regresar a Lima. Galarza no escatima en explicar detalles de las relaciones intrafamiliares (de él con su madre, de él con sus hermanos, de él con su padre o abuelos, y de los padres con sus hermanos...). El viaje que realiza su madre a España dos años antes del presente narrativo es objeto de un análisis minucioso por parte de Galarza, de donde extrae también el título de su libro. Finalmente, el autor nos narra su regreso a Perú, los últimos días de vida de su madre, su muerte, su funeral, el regreso de Galarza a España y unas últimas reflexiones en torno a su identidad en relación y en oposición a la madre fallecida.

#### **Organización y temporalidad del relato**

El libro está dividido en cuatro partes. La primera, «Malas noticias para la primavera», contiene ocho capítulos donde el autor narra cómo se entera de la enfermedad de su madre, lo que da pie a hablar sobre sus recuerdos de infancia, sobre sus hermanos, etcétera. También nos presenta a su madre, nos la sitúa en un contexto donde adquiere mucha importancia su profesión (abogada civil y penal) y su personalidad.

La segunda parte, precisamente titulada «Escenas familiares», retrata distintos aspectos de la vida de Galarza en Perú a lo largo de cinco capítulos: la relación de pareja de sus padres, la vocación literaria de su madre, la educación que él y sus hermanos recibieron por parte de ellos y los conflictos que vivieron, sobre todo en el caso de Galarza, relacionado con las drogas, la oposición de su madre al hecho de que él quiera convertirse en escritor, la muerte de su abuela (y cómo este suceso muestra la posición de su madre frente a la vejez y la muerte), la decisión del autor de emigrar a España y finalmente su marcha.

Los siete capítulos de la tercera parte, «Viaje por España en una agenda», tratan sobre el viaje que realiza su madre, Doris Puente, después de dos años sin ver a su hijo, no solo a Madrid, sino a otras partes de España y de Europa y la importancia de la agenda en ese viaje, ya que acaba convirtiéndose en un archivo de memoria que contiene los pensamientos y las vivencias de la madre durante ese periodo, que sirven luego como documentación para este libro. Esta parte adquiere mucha importancia, ya que en ella Galarza analiza sin compasión muchas de las actitudes que tomó cuando su madre estaba viva y se pregunta cómo hubiera sido la relación entre ambos si él hubiera actuado distinto. No obstante, el viaje también orienta su narración hacia sus similitudes y diferencias personales, centradas casi siempre en el conflicto sobre ser escritor.

La última parte, «Adiós, mamá», que contiene nueve capítulos cortos, narra el viaje de regreso a Lima de Galarza, la convivencia con su madre en sus últimos días de vida, cómo muere, cómo es trasladado el cadáver, qué personas aparecen en el velatorio, cómo se desarrolla el entierro y cómo sus hermanos y él descubren un maletín con las instrucciones de la herencia y varias joyas y pertenencias. Además, Galarza comienza a revisar los escritos de su madre, sus libretas y agendas anotadas y el poemario que había escrito hacía tiempo. Ya en Madrid, el autor reflexiona sobre varias anotaciones de su madre y sobre el libro (este que leemos) que está a punto de terminar: «una biografía que el lector puede interpretar como quiera» (BOBDy, 157).

## **El paratexto**

### **1. Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

*Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* es un título, por una parte, en primera

persona, con el posesivo «mi» y el sustantivo «madre», lo que nos sitúa ya dentro de una narración en primera persona. Por otra parte, el título hace referencia –como luego descubriremos en la lectura– a la canción «Blowin’ in the wind» de Bob Dylan, cuya letra la madre de Galarza anotó en la agenda que llevaba consigo en su viaje a España unos años antes de su muerte. Las preguntas existenciales que plantea la canción, dice Galarza, «eran las mismas que se hacía mi madre, a su manera» (BOBDy, 100).

El libro no contiene ninguna dedicatoria, pero sí una cita, también de una canción, esta vez del grupo The Feelies, traducida como «Cumple tu condena / hasta la eternidad» (BOBDy, 5).

## **2. El nombre del autor**

En el texto, el nombre de Sergio aparece muy pocas veces. Sin embargo, en las reproducciones de los textos de la madre sí es recurrente, tanto en el capítulo 6 de la última parte, cuando lo nombra en sus últimas voluntades –«Como Lupita y Sergio están distantes, a ti Daniel te encargo» (BOBDy, 144), «El diecisiete de marzo Sergio me pidió que le enviara algunos encargos con Álvaro (...)» (BOBDy, 145-146)–, como en los posteriores cuando Galarza reproduce textos que ha escrito su madre en libretas y cuadernos –«26 de Septiembre / Caminó Sergio solito» (BOBDy, 150), «Sergio, batallando con lo que realmente quiere hacer y el otro lado que lo retiene, que lo aferra» (BOBDy, 155)–.

## **3. Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

La cubierta del libro tiene una imagen de una mujer con gafas, en una fotografía antigua, que no se nos aclara si es la madre de Galarza, y sobreimpresionado, un texto manuscrito con la letra de la canción de Dylan, que tampoco sabemos si pertenece a una reproducción real de la agenda de Doris Puente.

Aunque el libro no se nos concreta tipológicamente, en la cuarta de cubierta hay muchos datos para ubicarlo dentro del paraguas de la autobiografía. En el primer párrafo aparece ya su nombre «Doris Puente fue abogada, creía en las palabras y buscó siempre la belleza en la justicia». A continuación, después de la breve sinopsis, el segundo párrafo comienza «Más que un libro de duelo sobre el dolor y la muerte, este emocionado relato es una historia de

formación de lucha (...)). Y un par de líneas después: «(...) es (...) un retrato de una mujer que luchó contra la injusticia y deseó la inmortalidad en el lenguaje, vocación que ella misma contagió a su hijo, el escritor Sergio Galarza Puente». Por tanto, aunque el nombre de pila no aparezca muy explícitamente en las páginas del libro, la inclusión del segundo apellido de Galarza despeja todas las dudas sobre la veracidad del texto.

También aparecen dos citas extraídas de la prensa y en la primera igualmente se da por hecho la veracidad de lo que vamos a leer: «No estaba preparado para el impacto emocional de estas memorias sobre los últimos días de la madre de Sergio Galarza».

Resulta interesante, además, que en la primera solapa, donde se incluye una foto del autor (que además se corresponde con la descripción física que aparece en el libro) y una breve biobibliografía, uno de los libros que se citen sea *Paseador de perros*, oficio que Galarza confiesa en el libro que ha tenido durante sus primeros años en España. Tanto la solapa como las críticas de la cuarta de cubierta destacan que este libro, *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre*, es su consagración como escritor.

#### 4. Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

Según el catálogo WordlCat.org, la edición española de esta autonovela está categorizada como «autobiografía», mientras que en la edición peruana aparece como «ficción». La edición chilena no incluye categoría. Solo hay un ejemplar del libro en las bibliotecas de la Comunidad de Madrid y está categorizado como Narrativa. La editorial española, Candaya, que clasifica sus publicaciones como Narrativa, Poesía, Ensayo y Abierta, incluye *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* en la categoría «Narrativa».

No obstante, el *dossier* de prensa no acaba de decantarse por un género. Aparte de replicar la contraportada («Más que un libro de duelo sobre el dolor y la muerte, este emocionado relato es una historia de formación y de lucha»), también aclara que el autor «se instala –ya sin la máscara de la ficción– en la escritura confesional». Aparecen, además, expresiones como «ajuste de cuentas», «verdad», «*memoir* de duelo» y se citan otras autonovelas familiares como «*Mi madre, in memoriam*, de Richard Ford» y «*La muerte del padre*, de Karl Ove Knausgard, *La hora violeta* de Sergio del Molino, *El comensal*, de Gabriela Ybarra, o *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella» (Candaya, s.f.).

Al final de la reseña, sin embargo, se remarca varias veces que se trata de una «novela de duelo», una «muy honesta novela de formación», «una novela de madurez» (Candaya, s.f.). Entendemos, para poder ajustar nuestro criterio, que «novela» está usándose en la acepción más amplia del término.

De la primera reseña que encontramos en una búsqueda de Google, destacan los términos usados: «esta novela», «memorias del propio autor», «una novela muy dura» (Mera, 2017). La segunda reseña sí tiene más claro cómo tratar teóricamente este libro. Su autora ronda siempre las mismas ideas: «este relato confesional, autobiográfico y estremecedor», «revelarnos aspectos biográficos con una sinceridad que pasma, sin búsquedas de estilos literarios definidos, ni estéticas ficticias», «está muy lejos de encajar en etiquetas formales y estrictas», «retratar a su madre, conservar su memoria en los lectores, con la mayor honestidad» (González, 2017). Destaca de esta crítica una de las ideas que defiende este trabajo: la subjetividad del autor o de la autora que escribe una autonovela familiar se ve comprometida, puesta en cuestión o confrontada al escribir sobre su universo materno, paterno o familiar.

En estas confesiones, el autor nacido en Lima (1976), radicado en Madrid desde hace varios años, le da la vuelta a su vida, mira y revisa no solo su núcleo familiar, sino sus propios aciertos y desatinos, casi siempre, desde la óptica del hijo que fue y que en lo sucesivo se convertirá en máximo referente del relato. (González, 2017)

Es más, esta autora insiste en la idea de que el libro no contiene ficción, porque todos los aspectos hasta ahora considerados ficcionales solo sirven para darle forma de relato a la narración, es decir, «no hay mundos imaginarios»; «el narrador es, a su vez, el propio autor, pero no por ello desaparece la literatura» (González, 2017).

La tercera reseña, aparecida en la revista Culturamas.es, también aborda la clasificación teórica del libro. El artículo está incluido dentro de la categoría «Biografía» y así lo demuestra en las primeras líneas: «Sergio Galarza (Lima, 1976) nos lleva a viajar por la biografía que compartió con su madre» (Martínez Llorca, 2017). Su autor subraya, además, la sinceridad de la autonovela: «Galarza, eso sí, se muestras sincero desde la primera página: su estilo es la ausencia de exceso de estilo: narrará sin alardes y sin la obligación cronológica» (Martínez Llorca, 2017).

Un poco más abajo, sin embargo, cree dar con su categoría verdadera, si no fuera porque la autoficción acaba siendo un cajón de sastre donde cabe casi cualquier novela del yo: «un libro que pertenecería a la autoficción, si alguien hubiera definido qué diablos quiere decir autoficción. El libro es testimonio vital. Es una *Bildungsroman* y un intento de cancelar deudas. Nada de metáforas ni palabras inútiles» (Martínez Llorca, 2017).

Ya se han abordado las semejanzas entre la autonovela familiar y la novela de formación (Gallardo, 2014), pero no está de más recordar que aunque la formación del autor es el «principio poético» de las autonovelas, este puede desvelarse como algo inesperado por el propio autor, ya que se constituye como el resultado de su historia familiar. Si bien el autor o la autora escribe *esa* historia y no otra porque su identidad está radicada en la familia a la que pertenece, no es obligatorio que sepa de antemano que va a descubrir a través de ese acto de escritura muchas aristas de su propia vida y de su propia historia. La novela familiar representa la médula de la que nacen muchas líneas de fuga: una de las más importantes es cómo la estructura familiar influye en la construcción de la identidad de quien escribe, mientras escribe, y en su condición de escritor.

Otro de los temas importantes que aborda esta reseña tiene que ver precisamente con la difícil relación entre madre e hijo. Aunque Galarza insiste en las dificultades de comunicación entre ambos (ella no le confiesa que tiene cáncer y él oculta sus escauceos con la droga), Martínez Llorca apunta a una complicidad entre ambos (la prueba, añadimos, es que Galarza acaba siendo lo que la madre quería ser: escritora) y a que el hijo pequeño de Doris Puente era un «pequeño consentido» que «sabía ya entonces qué tipo de deudas estaba contrayendo. Sabía lo que iba a suponer el final de su madre» (Martínez Llorca, 2017). Esto quiere decir, a nuestro entender, que la historia que se cuenta no es del todo desconocida, está latente. Pero Galarza debe descubrirla solo a través de la escritura: este es el único medio desde el que se puede enfrentar al subconsciente o, si queremos ser más prosaicos, es el único medio desde el que puede enfrentarse por primera vez a lo que nunca ha podido o sabido enfrentarse.

### **Análisis textual**

Durante el presente análisis vemos cómo las autonovelas familiares van siendo clasificadas con más facilidad, año tras año, bajo la denominación «autobiografía». En el caso de Galarza,

no hay duda de que (ya desde la cuarta de cubierta) se trata de un libro sobre su propia madre y de que en ese libro no se utiliza la ficción. Sin embargo, eso no es suficiente para que no aparezca clasificado como «novela» o se siga cuestionando el carácter verídico del relato. En una entrevista a la revista *Quimera* (Clemot, 2017), Galarza habla abiertamente de su madre para referirse al texto: «De eso hablo en el libro: cómo mi vieja, sobre todo ella, prepara a sus hijos para que emigren». Y también de sí mismo: «siento miedo recordando una época en la que traicioné todo lo que mi vieja me había enseñado» (Clemot, 2017).

Este libro tiene una semejanza significativa con *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* a nivel temático: por una parte, se trata de la historia de un hijo que vive en Europa y que tiene que regresar a su país (Argentina en un caso, Perú en el otro) porque uno de sus progenitores ha enfermado. Por otra parte, el regreso desencadena en ambos autores una reflexión metaliteraria sobre su propia historia personal y eso, a su vez, conduce a la inevitable narración de una realidad nacional determinada y determinante (la dictadura militar argentina y el Perú de Sendero Luminoso de los 90).

Sabemos que se pueden distinguir dos grandes líneas temáticas en las autonovelas familiares cuyas fronteras, sin embargo, son difusas: las que rescatan la vida de un familiar por su importancia política o por la importancia del contexto político en el que vivió o murió esa persona y las que se centran en una «desgracia particular», esto es, enfermedad, muerte, incesto, asesinato, etcétera, dentro del contexto familiar, y dejan la realidad política más aparcada. Aunque la realidad política en *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* es más contextual y menos argumental, también tiene su importancia por la profesión de la madre de Galarza (abogada) y por las consecuencias que vive el propio autor siendo niño. En el caso de Patricio Pron, esas consecuencias son mucho más determinantes como motor poético del relato.

En cualquiera de los dos casos, las autonovelas familiares siempre son políticas, ya hablen de un contexto nacional o internacional o de una realidad minúscula exenta de toda contextualización histórica. La razón de su carácter político la da el tabú: el secreto determina qué es susceptible de compartirse socialmente y qué no. Recordemos que la familia es el primer núcleo social del ser humano, que determina tanto su relación con el mundo como consigo mismo. Incluso aunque solo se hable de la relación entre un hijo y una madre, por ejemplo, sin una trama de enfermedad o muerte, esa relación ya contiene en sí misma una



carga política importante, ya que, como estructura social, la familia es susceptible de ser interpretada políticamente, como así lo demuestra la teoría de género.

La consecuencia que resulta de la escritura de una autonovela familiar es la construcción de una identidad, ya sea por oposición o por simetría con el familiar retratado. Nunca resulta tan rotundo: normalmente esa identidad que acaba saliendo a la luz es un «ajuste de cuentas» favorecida, por una parte, por la superación de la figura paterna o materna y, por otra, por la asimilación y la aceptación de las simetrías. Así, Galarza utiliza como recurso de aceptación de la enfermedad de su madre las metáforas futbolísticas (algo con lo que él se identifica) y a través de ellas expresa lo que siente con respecto al cáncer y a la inminente muerte de su madre (véase, por ejemplo, BOBDy, 22-23).

No solo se refleja una hiperconciencia del tiempo que le resta a su madre al relatar actividades que él realiza en el presente, sino que Galarza también recurre una y otra vez a las anécdotas que compartieron en la última visita de su madre a España, cuando ella ya sabía que estaba enferma pero no lo había confesado aún, como una manera de retener o detener la muerte o de descubrir, cuando ya es imposible, indicios de la enfermedad y sentirse un hijo mejor. El silencio de ese viaje (ella ya sabe que será la última vez que viaje a España a ver a su hijo) y el descubrimiento posterior por parte de él de esa circunstancia desplazan el relato hacia un retrato personal de Doris Puente: cómo era, por qué se comportaba así. Y las conclusiones de ese retrato deben ser enfrentadas por Galarza, ya que señalan sus faltas como hijo.

Un tema particular de Galarza, que no aparece en todas las autonovelas familiares, es la desterritorialización: Galarza vive en España como un inmigrante latino más y el distanciamiento de su país acompaña también la distancia emocional que coloca hacia su madre. Como luego analizaremos, los sentimientos clave de esa distancia son la culpa y el extrañamiento.

Por último, a modo de nota aclaratoria, cabe destacar la descuidada edición de este libro. El lector verá, a lo largo del análisis, como aparecen varios *sic erat scriptum* después de errores de sintaxis y ortográficos en varias de las citas.

## 1. Historia desconocida

Al contrario que en otros casos, donde la estructura de la autonovela gira en torno a un personaje desconocido o que esconde una historia, en el caso de *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre*, la historia no es desconocida. Galarza posee variada información sobre el pasado de su madre, sobre sus conflictos como abogada, sobre los problemas con su marido, sobre la ruptura de los padres de ella y cómo afectó eso a la relación padre-hija. Sin embargo, aunque la historia sea conocida, lo que no resultan desvelados son la personalidad de su madre o el significado de sus actos. A veces por falta de interés y otras, por ocultación de la propia protagonista.

Que la historia familiar no incluya silencios importantes no significa que el autor hubiera hilvanado los fragmentos para encontrar un significado a los sucesos del pasado y a las actuaciones de su madre antes de la escritura. No desconocer algo no significa haberlo asimilado o haber reflexionado sobre ello, y eso es lo que implica la escritura de este libro. Como demuestra el siguiente fragmento, Galarza no obtiene la información de manera uniforme, sino que es su construcción literaria la que va ensamblando lo conocido y lo desconocido.

Con más de cuarenta años mi vieja se inscribió en un curso de pintura en el Museo de Arte de Lima. Se trata de la primera de sus actividades adolescentes que retomaría. La siguiente sería escribir, si es que en algún momento dejó de hacerlo. (...) Cuando mi vieja tomó ese curso de pintura yo no sabía mucho de su pasado. (BOBDy, 70-71)

## 2. Protagonista otro

En el libro que ahora analizamos, la diferencia entre el narrador y la protagonista se percibe desde el principio, ya que en las primeras páginas Galarza dedica muchos pasajes a describir a su madre, tanto en actitudes, acciones como en rasgos de personalidad.

Como abogada mi vieja amaba la justicia. Después de estudiar de forma detenida cada caso de sus clientes sentada en su estudio o tumbada de costado en la cama con una pierna encima de la otra, con los lentes de lectura al borde de la nariz prominente, subrayando y asintiendo con la cabeza sin que esos lentes resbalaran, sólo después de meditar tejiendo, limpiando y ordenando lo que la empleada ya había limpiado y ordenado, o meditando frente al televisor, un libro, o durmiendo una siesta de la que podía despertarse de golpe como un inventor al que le ha sido revelada en sueños la clave para viajar a Marte, se sentaba a teclear los argumentos que convencieran a los jueces de que su cliente tenía la razón. Que yo sepa, nunca perdió ningún caso. Pero si bien sus argumentos convencían a los

jueces, no sofocaban mi rebelión adolescente. (BOBDy, 13)

Y desde el principio, como atestigua la última frase, el autor confronta ese análisis psicológico con sus acciones pasadas y su personalidad. Ese careo implica una búsqueda, es decir, de él se espera un resultado, todavía desconocido por el autor. Del mismo modo, el contexto y la historia familiar de la madre son narradas de modo explicativo, por dos razones: la primera responde a esa búsqueda de significados y la segunda, a la recolección y depósito de todo lo conocido, a su resguardo.

Mi vieja era hija única, una mujer blanca de ojos verdes, cabello negro y ondulado, tenía un lunar de carne en una de las cejas, fue delgada durante su juventud y robusta en la madurez, una mujer enérgica que apenas rozaba el metro y medio de estatura, y a quien no recuerdo practicando ningún deporte, a diferencia de mi papá que practicaba varios. Tuvo un hermano que falleció a los dos años. Sus padres se separaron durante su infancia. Mi abuela era flaca como una rama seca, blanca, de ojos azules casi grises, orejuda, de cabello rizado y castaño. Mi abuelo era el guapo del pueblo, un indio macizo de cabello negro y lacio, de ojos pequeños y voz gruesa. (...) (BOBDy, 15-16)

Ya desde el principio se destacan ciertos rasgos característicos de su madre, porque constituyen la materia sobre la que más tarde se desarrollarán los asuntos pendientes entre madre e hijo que Galarza debe abordar. Uno de los más importantes, sino el que más, es la pasión de su madre por la literatura, afición que desencadena en el autor sentimientos de diversa índole, como se irá viendo a lo largo de las siguientes páginas.

Mi vieja también escribía, tenía cuatro blogs (dos de creación literaria, otro de recetas gastronómicas y el último eran consejos matrimoniales), y formaba parte del Anillo de Moebius, un taller literario. Participó en dos libros de relatos del Anillo de Moebius. Y se animó a reunir sus poemas de juventud en un libro breve que tituló *Agua en el vacío*. Reconozco que me invadió el miedo cuando supe que publicaría ese libro. (BOBDy, 19-20)

Unas páginas más adelante, Galarza confiesa que escribe «como una forma de autoconocimiento» (lo que se demuestra en este libro), pero también «para que mi vieja pudiera hincharse de orgullo» (BOBDy, 31). La importancia radical que tiene la figura de su madre a través de la búsqueda de validación como escritor y como ser humano viene dada tanto por la rigidez de sus valores y de la educación a sus hijos como por su figura de autoridad profesional, como demuestra lo que escribe Galarza a continuación: «Esa última vez que soñó conmigo dijo que yo gritaba “¡mamá, mamá!”. Puede ser, ella siempre solucionaba los problemas de la familia, era el tronco y nosotros las ramas. Hacíamos bromas, como decir “deja, que lo arregle mi Ma”» (BOBDy, 32); sin embargo, esa era solo

una parte de su carácter. De ahí la exposición continua de rasgos y de acciones contradictorias, que Galarza necesita desentrañar para comprender mejor, para avanzar.

Nunca me había detenido a pensar en lo contradictoria que podía resultar mi vieja. Por una parte tan racional, meditaba cada decisión y nunca dejó de insistir en su afán dialogante cuando teníamos algún problema. Y por otra parte el tarot, la interpretación de los sueños, su religiosidad, tres cosas que para mí representan la ignorancia. (BOBDy, 32)

Su parte creativa y soñadora, algo ingenua a veces, choca frontalmente con la rigidez de la que hablábamos, necesaria para llevar a cabo su papel como abogada. Esa severidad a veces demuestra una defensa hacia los demás, una forma de protección.

Con los años, cuando mi vieja volvió a escribir ficción, el estilo de su discurso cambió. Si contaba una anécdota en la sobremesa hacía una introducción tan larga que la cortábamos, le pedíamos que fuera al grano. La fastidiábamos por dar tantas vueltas. Ella se reía y amenazaba con no contarnos nada si no la dejábamos hacerlo a su manera. Entonces recuperaba su contundencia jurídica. (BOBDy, 41)

El retrato de su madre a través de acciones conlleva el reconocimiento de las partes de la historia que no son conocidas, que confronta con las que sí lo son para obtener una imagen lo más precisa posible. Ser testigo de su trabajo, a partir de determinado momento, tampoco lo convierte en conocedor de toda la realidad de su madre, pero sí aumenta su conocimiento hacia ella, que la oye (aunque no la ve) interactuar con sus clientes.

Hay una foto de aquel día. Es un día nublado como lo suelen ser en las barriadas que invaden los cerros y que sufren las enfermedades respiratorias más crueles provocadas por la humedad. Los vecinos de la asociación posan orgullosos con mi vieja al medio y sostienen una pancarta en la que está escrito su agradecimiento. Una vez le pregunté qué había sido de El Molle. No lo sabía. Dejó de asesorarlos porque se cansó. Los vecinos no hacían caso a sus consejos. Cuando mi vieja trasladó los muebles de su despacho del Centro a la casa porque ya no le era rentable pagar un alquiler en una zona que ahuyentaba hasta a los propietarios, y empezó a atender a sus clientes en la biblioteca, me convertí en testigo de su trabajo. Cuántas discusiones escuché por culpa de clientes que se negaban a acatar la ley, y que se empeñaban en que mi vieja la adaptara a su favor. Una vez que se iban, ella repetía la misma frase: «¡Qué brutos son!». (BOBDy, 44)

Aunque el padre es un personaje secundario, supeditado casi siempre a situaciones que involucran también a su madre, resulta significativo que, al presentarlo, Galarza revele el deseo paterno de transmitir también su historia familiar, en este caso, la que tiene como protagonista a su tío, quien lo crió.

Mi papá también es hijo de un matrimonio roto. Eran cinco hermanos y se los

repartieron entre los parientes. A él le tocó crecer en el hotel de su abuela materna en Cerro de Pasco, una ciudad minera a más de cuatro mil metros de altura en la sierra de Perú. Su padre putativo fue el tío Jorge, hermano de su madre, que administraba el hotel y era un gran bebedor apodado Sonaja. (...) Mi papá, que nunca habla de mi abuelo, alguna vez me ha pedido que escriba la leyenda del tío Jorge. (BOBDy, 62-63)

La relación entre sus progenitores también es objeto de narración y de análisis, aunque se echa de menos una reflexión más profunda sobre el carácter misógino de su padre. Más adelante veremos también cómo el padre, cuyo nombre no se desvela, esconde sus propios secretos familiares.

Mi vieja lo había apostado todo por mi papá. Desde que se conocieron en una fiesta supo que eran dos personas muy distintas, pero se enamoró y creyó que podría cambiarlo. Pensó que por venir de un hogar como el suyo, la aspiración de mi papá sería formar un matrimonio indestructible. Mi papá no leía poesía pero le gustaba sentarse a conversar de política durante horas, con un café, o una cerveza que apenas bebía. Mi papá no besaba a mi vieja en la boca ni en la mejilla cuando llegaba de trabajar y se llamaban por sus apellidos más que por sus nombres, en tono cariñoso o como un llamado de atención. Mis viejos apenas hacían vida de pareja. Al comienzo de su matrimonio mi papá quiso pegarle una vez. Ella le advirtió sobre las consecuencias que podía sufrir y le contó lo sucedido con mi abuelo, que corrió a advertirle que mi vieja tenía quién la defendiera. Mi papá no volvió a intentarlo. (BOBDy, 66)

La literatura está presente en este libro como forma de explicación, pero también como parte de las vidas de sus protagonistas (madre e hijo). El padre, sin embargo, permanece ausente en ese escenario.

Mi vieja, tengo que reconocerlo, es la única de la familia que logró convertirse de verdad en un personaje ribeyrano. Se presentó a un casting de extras para *Caídos del cielo*, una película de Francisco Lombardi. La película consta de tres historias. Una se basa en el relato de Ribeyro «Los gallinazos sin plumas». Mi vieja aparece cuando dos de los personajes están almorzando en un restaurante. Se la puede ver al fondo del plano entrando al restaurante con un hombre. Vimos la película en el cine El Pacífico. Mi papá no vino. (BOBDy, 76)

Y el contexto familiar, explicado en relación a sus sombras, está por supuesto condicionado también por el contexto nacional. Ambas circunstancias (crisis matrimonial y crisis social) están colocadas al mismo nivel narrativo.

*Caídos del cielo* sí tenía un final desolador. Se estrenó en 1990, cuando el país era azotado por el terrorismo y la crisis económica, cuando no había ninguna esperanza, cuando mi costumbre era desaprobador varios cursos cada bimestre, cuando mis viejos estaban más unidos como una sociedad de responsabilidad limitada que como un matrimonio. (BOBDy, 77)

### 3. Metaliteratura

Aunque Galarza decide no explicitar abiertamente cuándo comienza a escribir este libro, es decir, en qué momento de la historia de enfermedad, muerte y duelo se sienta a indagar sobre su madre, sí que nos ofrece un gran número de pasajes metaliterarios, donde reflexiona sobre la relación entre la literatura y la vida y, en ciertas ocasiones, también utiliza los verbos de dicción en presente («mientras escribo estos trazos») y el pronombre demostrativo (sobre todo neutro) para designar el relato que estamos leyendo.

Cuando habla de su relación personal con la literatura, como en el siguiente ejemplo, su madre aparece frecuentemente como reflexión o cumpliendo una función de contraste, de comparación. No solamente, como hemos deducido en otros casos, escribe sobre su familiar para entenderse a sí mismo, sino que escribe sobre sí mismo para comprender a la vez el lugar que ocupa su madre en su vocación literaria.

Los últimos meses me había dedicado a pensar en la posibilidad del éxito gracias a un libro que escribía, en el trabajo al que dedicaría el resto de mi vida si la literatura no me daba de comer, en mi incapacidad para hacer contactos en el mundillo literario por mi incapacidad de fingir que la gente que me cae mal me cae bien. Yo era el centro y la periferia todo aquello que no podía influir en mi éxito. Mi vieja vivía en esa periferia. (BOBDy, 14)

En este extracto podemos observar un paralelismo entre la metáfora espacial y la desterritorialización que efectivamente sufre el autor: su madre está en la periferia porque también se encuentra en Perú, mientras él ha decidido trasladarse a vivir a España para tratar de triunfar como escritor.

A pesar de que inicialmente Doris Puente resulta un escollo en su carrera literaria, Galarza enfatiza a menudo la importancia que tiene la literatura para su madre. Él parece considerar (o quiere considerar) que la literatura es lo que más estimula a su madre, pero trata, al mismo tiempo, de encajar esa afición dentro del cuadro completo que traza.

No se emborrachaba ni fumaba marihuana y los madrugones afectaban su ritmo de vida. Mi vieja era una estudiante responsable. Le gustaba sentarse a hablar de literatura en un café, hasta que veía que era hora de ir a estudiar y se marchaba. Su vocación era el Derecho, hacer justicia, y pensaba que en ello también había arte. (BOBDy, 71)

Otra de las líneas teóricas que aparecen a menudo en las partes o pasajes metaliterarios es la pertinente reflexión sobre la ficción y la realidad. Si el autor o la autora decide escribir un

libro sobre su familia sin la máscara de la ficción, deben enfrentarse a las dudas sobre cómo hacerlo y a la certidumbre de no poder adornar ni «editar a favor», solo a partir de la honestidad. Galarza, para expresar estas dudas, utiliza con originalidad metáforas futbolísticas, algo que lo caracteriza a él como persona y que emplea a menudo en el relato para hablar de su madre. La importancia de este párrafo tiene que ver con el descubrimiento de Galarza, ya al comienzo del libro, de que la historia debe ser contada sin ficción y con que, igual que un partido de fútbol, debe exponer su propio cuerpo (romperse la nariz si hace falta) para intentar ganar el partido o acabarlo, al menos, dignamente.

Me he roto la nariz y tres dedos de las manos, he entrado al campo con fiebre y diarrea, he falsificado la ficha de mi equipo para que podamos completar el número de jugadores. No disfruto más escribiendo un párrafo con sustantivos sólidos de bajo y batería, adornados con adjetivos como punteos delicados de guitarras de palo, que salvando un gol en la línea o metiendo un pase entre las piernas. (...) Pero en el universo de patadas donde una línea blanca separa la gloria de la tragedia, todo quedará en la cancha. No hay lugar para la ficción. El marcador no se puede editar a favor cuando ocurre una derrota. En la literatura sí. Lo malo es que en este libro no podré editar la enfermedad de mi vieja. Aquí las cosas ocurren como en una de esas finales que se pierden con un gol en el descuento. (BOBDy, 18)

La prueba de que el relato que escribe se va conociendo y armando a medida que aparecen las palabras y se reflexiona sobre los hechos pasados es la confesión del autor ante la inminente muerte de su madre. Ante ella, él mismo confiesa que no sabe cómo contársela a sí mismo. A partir del descubrimiento no solo de la enfermedad, sino de la ocultación durante años de la misma por parte de su madre, Galarza aborda una búsqueda documental, testimonial e introspectiva para tratar de dar respuesta a ese silencio materno. Una de las respuestas la encuentra precisamente en la canción de Bob Dylan, ya que deduce que su madre se siente identificada con su letra.

Canciones tristes que interpretaba a mi manera, preparándome para un final que no sabía cómo contarme a mí mismo. Las letras de esas canciones hablaban de mi vieja, una mujer que había estado peleando sola en la guerra contra el cáncer, hasta que el enemigo se hizo visible para todos. (BOBDy, 48)

Del siguiente párrafo sí que podemos deducir que Galarza decide escribir «este libro» después del fallecimiento de Doris Puente. No solo demuestra su intención de escribir, sino que también la importancia de los documentos reales, cuyas reproducciones incluye en el propio relato.

El veintiocho de diciembre del 2009 mi vieja había enviado un correo electrónico

a las personas que más quería, y decía lo siguiente: «¡En enero cumplo sesenta y siete años! Todo un desafío enfrentar los años venideros. ¿Cuántos? No sé, pero desearía que fueran sólo aquellos en los que pueda valerme por mí misma». Esta carta, que Daniel rescató de su archivo cuando pensé en escribir este libro, me confirmó que mi madre sospechaba lo que podía pasar. (BOBDy, 53)

También en el siguiente caso podemos llegar a la misma conclusión. La historia de las canciones escritas en la agenda es anterior a la escritura, ya que mientras escribe, el autor escucha esas canciones y trata de comprender por qué su madre se dejó morir.

Mientras escribo estos trazos de su biografía, la música de Bob Dylan y una larga lista de cantautores me acompañan. Hoy sé que mi madre vivía a contrarreloj, cada día un ejército descontrolado de células anormales invadía sus tejidos, ese cuerpo rendido que había empezado a cojear, como un elefante herido al que sostiene la leyenda de su fortaleza. (BOBDy, 111)

Justo después de esa reflexión, Galarza introduce de nuevo el elemento literario. Se retrata como un joven fantasioso, que prefiere la ficción a la realidad, mientras ella está apegada férreamente a la vida por la que debía luchar, aunque la perciba como un fracaso.

Me gusta la literatura que retrata la lucha de los perdedores, y me gusta más si al final, sin ningún tono edificante, esos perdedores convierten su caída en una victoria. A mí me separaba de mi madre un estilo de vida que yo había elegido leyendo aquellas ficciones. Ella, en cambio, había imaginado su vida corrigiendo los errores de sus padres, criando una familia ejemplar. Pero siempre me preguntaba cuando discutíamos, en qué había fallado, porque admitía que a pesar del pulso firme de su carácter, no había podido escribir una historia más feliz. (BOBDy, 111)

Galarza, en medio de sus reflexiones sobre la relación con su madre, se arrepiente de no haber prestado más atención al comentario que le hace esta sobre un pequeño «bultito en el pecho» (BOBDy, 122). Aquí sí confiesa que ese recuerdo aparece en medio de la escritura: «Me remordía algo que he ido recordando a lo largo de esta novela autobiográfica, crónica, ensayo, homenaje, ajuste de cuentas, libro de autoayuda sin consejos, como se quiera leer» (BOBDy, 122). Nótese también la evidente duda en la categorización que deja patente el autor.

Como ya se ha expresado en otros trabajos (Gallardo, 2019), el final del libro es una reafirmación del mismo acto de la escritura, que es el núcleo de la relación con su madre (la lucha por ser escritor y la formación narrativa gracias a la historia de la propia familia).

Recordé que un método de tortura es colocar a un preso bajo un caño que gotea sobre su cabeza. El recuerdo de mi madre siempre estará sobre la mía.



Esto ha sido un retrato de su fortaleza.

Esto ha sido un esfuerzo por conservar en la memoria de otros la suya.

Esta es una biografía que el lector puede interpretar como quiera.

Pero, sobre todo, es un texto que aspira a la mayor honestidad, porque a mi madre no le gustaban las trampas, el engaño, la mentira. Tantas veces se sentó a conservar conmigo durante mi adolescencia, pidiéndome que le contara la verdad cuando tenía algún problema. Entonces yo le mentía, y según fui creciendo le mentía menos pero lo hacía. Y eso es lo que duele. Cuando por fin puedo decir la verdad, ella ya no está. (BOBDy, 157)

El relato real está enfrentado a las expectativas que ya no se pueden cumplir y, por otro lado, la verdad está contenida ya en el pasado, cuando él miente u oculta y es reprendido por su madre. Su madre acaba también mintiéndole y ahora es él quien debe enfrentarse a la verdad, finalmente sin ella. Nótese que del demostrativo neutro “esto”, Galarza pasa al “esta autobiografía”, dotándole de nombre al relato ahora, cuando este termina, y definiendo su propia intención como autor, la que le ha acompañado desde el principio, pero siempre dejando margen para «que la interprete el lector como quiera».

#### **4. Pretensión de veracidad**

Aunque este libro, como hemos apuntado, resulta menos susceptible de ser tratado como ficción por la crítica que otros anteriores debido a cómo se define en su paratexto, existen indicios, a veces rastreables, a veces solo interpretables, de la veracidad de lo que se nos cuenta. En primer lugar, leer (y contar que se leen) otros libros autobiográficos de temática familiar supone un apoyo importante a la pretensión de veracidad, ya que los autores de autonovelas familiares buscan referentes en otras historias para contar la suya propia. No habría paralelismo si el relato que se cita es autobiográfico y el que se escribe no.

Hacia poco había leído *Epiléptico*, un cómic autobiográfico de David B. sobre la lucha familiar contra la epilepsia de su hermano. En un momento del relato la familia busca la salvación en una comuna macrobiótica. (...) ¿Estaba desesperada mi vieja? Daniel había decidido que no le diríamos el diagnóstico final. No hacía falta. Ella tenía que sospecharlo. (BOBDy, 22)

Galarza no solo buscan relatos que hablen de la enfermedad de manera general, sino que indaga en aquellos cuya temática sea específicamente la del cáncer. Además de citar títulos, también cita pasajes enteros:

En su novela *Yo maldigo el río del tiempo* Per Petterson cuenta la historia de Arvid, un hombre abrumado por varios problemas, entre ellos el cáncer de su madre. Hay un párrafo que me impresiona: «En realidad nunca he sido capaz de ver los grandes cambios que se avecinan hasta el último momento, no veo el

modo en que una tendencia cubre a otra, como solía decir Mao, el modo en que la corriente que avanza justo por debajo de la superficie se puede mover en una dirección completamente distinta a la que tú creías haber acordado con todo el mundo y, si no estás atento cuando todo cambia de dirección, te quedas atrás completamente solo».

Nadie lo vio y por eso mismo todos estábamos solos. (BOBDy, 56)

En este párrafo Galarza encuentra explicación a su propio dolor: el de no haber sido avisado de la enfermedad de su madre.

Uno de los párrafos más honestos de todo el libro lo encontramos en los capítulos iniciales, cuando Galarza está elaborando el retrato de su madre. Primero se compara: igual que su madre era precisa y justa en sus alegaciones, también él lo debe ser. Luego, se explica: quiere seguir su misma línea precisa, porque es la única manera de poder representar quién era su madre, no solo porque ella era así, sino porque es su madre. Se desvela así que la relación íntima entre la verdad y la identidad es uno de los motivos de escritura.

Los argumentos de los escritos de mi vieja eran demoledores. (...) Se ceñía a los hechos y citaba los artículos que apoyaban su tesis siempre convencida, nunca tanteando la suerte. Así yo escribo esta historia sobre una heroína cotidiana, alguien que sólo permitía la bulla cuando lloraba de impotencia, y busco las palabras que la representen, sin exagerar, siguiendo su biografía al pie de la letra, en un intento porque su verdad sea la mía. (BOBDy, 40-41)

Hay elementos de la carrera de escritor que Galarza que intervienen en el relato presente y que son fácilmente rastreables. Uno de ellos era el dato ofrecido por el autor en *Una canción...* donde dice que se pasó mucho tiempo trabajando de paseador de perros, que es precisamente el título de uno de sus libros. En esta ocasión, ajusta lo que contó en un relato a lo que ocurrió en realidad. Es un recurso muy habitual en las autonovelas familiares, ya que puede suceder que sus autores no sean conocidos por escribir de forma autobiográfica y una manera de explicarse a sí mismos es contar, metaliterariamente, qué hay de cierto en lo que dijeron aquella vez en aquel relato o si en realidad aquella novela sí estaba basada en su propia vida, como hemos comprobado en otros autores ya analizados.

Era domingo, tenía doce años y mi papá estaba en la tribuna. Contra lo que esperaba, el entrenador me cambió en el segundo tiempo y el rival nos empató. Esto lo he contado en un libro de cuentos, aunque en la ficción perdemos. Lo que no escribí fue que, antes de irme, el portero de mi equipo, un rubio pituco que no estudiaba en el colegio, se acercó y me dijo: «Tu gol fue pura suerte, ni siquiera miraste a donde pateabas». (BOBDy, 50)

Las autonovelas dejan filtrar sentimientos que han supuesto una carga personal importante y

que no se han podido expresar de otra manera. En este caso, Galarza lanza un reproche a su padre, después de sincerarse y confesar que quizá él ha elaborado esos recuerdos de determinada manera porque siente rabia o enfado hacia él. Es decir, la pretensión de veracidad radica en el hecho de ser capaz de manifestar la posibilidad del error en la memoria o de la desproporción en los sentimientos que rigen esa memoria.

Lo usual era que mi papá llegara cansado y malhumorado del trabajo. Apenas lo escuchaba abrir la puerta del garaje, yo bajaba corriendo y subía al carro para robarle el periódico. Supongo que le gustaba que lo robara, porque así me enteraba de la actualidad y podíamos comentar las noticias en la sobremesa. Y quizá exagero al escribir que lo usual era que llegara malhumorado, porque también podía volver alegre a casa y en vez de tirarse en la cama a ver televisión preguntaba si habíamos hecho la tarea del colegio y jugaba con nosotros, como mi vieja lo reconoce en su novela. Pero dudo que el día que quiso dejarnos le preocupara nuestra tarea. (BOBDy, 68)

Hacia el final del libro, cuando ya ha narrado la muerte de su madre, Galarza vuelve a recurrir a las citas de otras novelas sobre el duelo y la familia. En el primer caso, la literatura ha servido de ejemplo para afrontar una situación de fallecimiento repentino.

La doctora examinó a mi madre. Yo recordé varias escenas de *El año del pensamiento mágico*, sobre todo aquellas donde Joan Didion cuenta cómo se pierde la noción del tiempo durante estas emergencias. La doctora dijo que mi madre había sufrido un paro cardiorrespiratorio. (BOBDy, 133)

En el segundo, el hecho de copiar un fragmento sobre la muerte de la madre también deja patente una búsqueda honrada de consuelo a través de la literatura: «Copio un fragmento de *Correr el tupido velo* de Pilar Donoso, la biografía de su padre, el escritor chileno José Donoso, que dejó su vida escrita en unos diarios (...)» (BOBDy, 155). Galarza trata de enfrentarse con palabras a la incompreensión de la vida y a la definición de sí mismo, por eso las suyas y las de otros están al mismo nivel, cumplen el mismo objetivo.

Aunque ya ha sido tratado en otros apartados, la función de almacenamiento de información que cumplen todas las autonovelas familiares también conlleva una pretensión clara de veracidad. Los autores son conscientes de la volatilidad de la memoria: un libro es un objeto físico que puede contener no solo lo que es susceptible de olvidarse, sino la pérdida de alguien a quien no van a poder contar nada más. Es el caso de este libro, cuyo final («Cuando por fin puedo decir la verdad, ella ya no está») se convierte en una confesión del destino que debe cumplir el relato.

## 5. La autonovela como espejo

Todos los elementos analizables de una autonovela familiar se entrecruzan en distintos pasajes. Es el caso de la búsqueda de identidad que tiene como resultado el acto de escritura. Hemos visto ya varios ejemplos en los epígrafes anteriores de cómo Galarza reflexiona sobre sí mismo a través de su madre y a partir de ella. Su manera de ajustar cuentas, como refleja la siguiente frase, es un camino bidireccional: «Me imagino que a una madre le gustaría que sus hijos nadaran siempre en un cauce de inocencia y sinceridad, pero al llegar a la adolescencia elegí ese otro río turbio y rebelde del que ella siempre trató de advertirme que me arrastraría hasta una catarata mortal» (BOBDy, 10).

En ese camino cronológico de autoconocimiento, el autor primero recapacita sobre sus decisiones inconscientes. Tomar una vida desenfundada era una respuesta a la rectitud de su madre, como atestigua en este fragmento: «Yo no quería parecerme a ella. Por las noches soñaba con construir mi propia leyenda, a golpes si era posible. Buscaba todos los peligros que estuvieran a mi alcance» (BOBDy, 11). Y sus acciones pasadas también le llevan a reflexionar sobre las decisiones de su madre: «Pensaba así entonces, pero ahora creo que mi vieja buscaba engañarse al subestimarme, quería creer que su hijo no era una bestia entregada al matadero» (BOBDy, 12).

El autor pronto entendió que debía «matar al padre», aunque en este caso solo estuviera representado por la figura materna. Él dice:

Odiaba su llanto, pero no quería dar mi brazo a torcer. Para mí era una lucha contra el poder que mi vieja representaba: la dictadura de los adultos, ese sol bajo el que ni siquiera el diablo se hubiera podido ocultar. Yo, el hijo, me veía a mí mismo como un oprimido. Eso coronaba mi rebelión con un aura heroica. Y alardeaba frente a mis compañeros de colegio de que en mi casa hacía lo que se me pegaba la gana. (BOBDy, 12)

Poco después se da cuenta de que esa reflexión no es precisa. No era contra la autoridad, sino solo contra su madre: «¿Por qué, en cambio, no me rebelaba contra mi papá? / Porque era mi vieja la que llevaba los pantalones en casa» (BOBDy, 12). El único modo que permite, después de rebelarse, integrar la figura materna es construir ese camino inverso: comprender qué ocurrió y por qué su madre tenía ese poder. Él mismo es consciente de que se le trataba con más indulgencia que a sus hermanos, es decir, que su rebelión quizás ni siquiera estuviera justificada.

La indulgencia hacia el hijo menor siempre fue mayor que hacia los hermanos bajo la lógica insensata de proteger al pequeño, porque el pequeño era débil, maleable, inconsciente de la magnitud de sus actos. (...) Ganar no consistía en pegar más fuerte que el otro o hacerlo llorar, sino en recibir el castigo más leve, que era el mío sin importar que yo hubiera empezado el alboroto. (BOBDy, 13)

La relación con su madre no era todo lo cercana que ella quería, por eso Galarza se para a pensar en los mecanismos que usaba su madre para alargar las conversaciones telefónicas y cree, finalmente, que lo que ocurría era que su madre seguía esperando un acercamiento en el que él solo repara cuando ella está a punto de morir: «¿Qué esperaba? ¿Que le dijera cómo me sentía?» (BOBDy, 14).

Con una precisión milimétrica, él analiza cada parte de ella que él conserva. Cualquier objeto es una señal de la existencia de su madre, en este caso, las plantas, que contienen una historia banal, como todas las historias íntimas, aunque fueran una metáfora del tamaño de su relación: «Solo quien supiera de su afición a las plantas habría podido entender que yo cultivara unos cactus enanos y una tuya, y que me afanara tanto en su cuidado. En mi espacio vital la memoria de mi vieja se había reducido a unos maceteros» (BOBDy, 20).

La ambivalencia que existe por parte de la madre hacia el oficio de su hijo es objeto de narración y de reflexión constantes: «He dicho que escribo como una forma de autoconocimiento, pero también lo hacía para que mi vieja pudiera hincharse de orgullo cuando me entrevistaban a propósito de mis libros o colaboraba con alguna revista» (BOBDy, 31). Él nunca dejó de buscar la aprobación de su madre, pero su carácter bohemio lo hacía parecer, en comparación con sus hermanos, el volátil, el despreocupado, el defraudador.

Mis hermanos y yo: Daniel se graduó como mecánico de maquinaria pesada y trabajó durante un tiempo en un taller. Regresaba de madrugada casi siempre. Apagado, es la palabra que mejor le define durante esos años. Después estudió Economía en la universidad y ahora es consultor. Lupe es la hija alegre, parecía la más débil de la familia y ha sido quien ha sufrido los reveses más duros. Llegó a Estados Unidos gracias a un programa para cuidar hijos de familias ricas. Luego se quedó como ilegal. (...) Yo soy el hijo pequeño, el que fue un buen estudiante y acabó como el peor de la clase, el que se peleaba todas las semanas en el colegio, el que se drogaba hasta que el cuerpo le decía basta, el que estudió en la universidad más cara de Lima y nunca ha ejercido su carrera, el escritor que lleva una vida relajada, el que se enamora como un loco porque nunca se mide, el que no piensa sus decisiones, el que quiere meter goles para que lo celebren. (BOBDy, 35)

El gusto por la lengua y la literatura fue cultivado por su madre, era a él a quien convocaba «como su sucesor». Es decir, aunque ser escritor supusiera un conflicto entre madre e hijo,

ella misma era la causa, tanto del carácter su hijo como de su vocación y estilo.

Sólo la literatura que releía en la biblioteca pertenecía a Sudamérica. Mi vieja creía que viajar era el mejor entrenamiento para enfrentarse a lo desconocido. Sus arengas estaban libres de adornos. (...) Yo no tenía una vocación definida y ella buscaba mi interés, trataba de convocarme como su sucesor. Mis hermanos no habían tenido una vocación clara y, aunque estudiaban una carrera, se notaba que la habían elegido por descarte. Mi vieja entraba en mi habitación con algún escrito de la parte contraria en uno de sus casos y leía en voz alta. Resaltaba las faltas ortográficas y las florituras chabacanas en el lenguaje, esos adjetivos barrocos cuyo significado el abogado seguro desconocía, las citas pseudointelectuales copiadas de un compendio de frases para parecer más culto, las metáforas dramáticas con el mismo tono que una declaración de amor en una telenovela, y todo aquello que no servía sino para exasperarla. Gracias a ella mi escritura aborrece, o trata de aborrecer las palabras raras, llamativas por su sonido o la imposibilidad de pronunciarlas al primer intento. No uso lo que no es útil. (BOBDy, 40).

La prueba de que el carácter del hijo se forjó desde la conducta paterna y materna, es decir, desde la orientación hacia el carácter que ya creían que tenía, se evidencia en el siguiente pasaje, donde el autor cuenta cómo su entrenador de fútbol es nombrado seleccionador de su categoría y le anuncia que va a ser convocado para partidos nacionales.

Se lo conté a mis viejos y no me creyeron.

La convocatoria sería en unos meses, tiempo de más para recuperar la garra y aprobar todos los cursos, tarea que no hice. La verdad es que no me interesaba nada de lo que trataban de enseñarme en el colegio. Prefería los libros de la biblioteca de casa y jugar al fútbol. Había leído el doble y el triple que todos mis compañeros de clase juntos, pero no sabía resolver los problemas de ciencias y eso era lo que importaba en el colegio. Así que mis viejos me retiraron del equipo para siempre.

Unos meses más tarde leí la lista de convocados en La República, el periódico que compraba mi papá. Allí estaban mis tres excompañeros.

Nunca he odiado tanto a mi vieja.

Mi rebelión fue no volver a estudiar. (BOBDy, 51-52)

No le creían porque era un mal estudiante y les engañaba a menudo, pero él seguía sin estudiar como venganza a que no le creyesen. Lo más destacable de este fragmento quizá es el odio que confiesa tener hacia su madre.

La relación con ella también aparece en la narración de las relaciones con sus parejas y ex parejas, pero no a través de una comparación entre ellas, sino entre su madre y él mismo.

Y dejé que me interrumpiera. Mientras ella me decía que no quería volver a verme empezó a garuar. Mi primera novia me dijo una vez que yo vivía como si fuera el protagonista de una película *indie*. Quizás tuviera razón. Me daba igual. Colgamos

y pensé que mi soledad no se comparaba a la de mi vieja. (BOBDy, 58)

Sin embargo, ese aprecio y reconocimiento son muy posteriores. Como estudiante, retrospectivamente, consideraba el Derecho como una imposición y por eso despreciaba a los abogados, que representaban en realidad la autoridad de su madre. El periodismo, la literatura, el fútbol eran en cambio su campo de batalla, donde él podía ser mejor, no tener que luchar al mismo nivel que su madre y arriesgarse a perder.

Las discusiones más fuertes entre nosotros sucedieron cuando quise dejar la carrera de Derecho para estudiar periodismo. Ya había empezado a escribir y me parecía que ser periodista era lo más conveniente para ganarme la vida. Creía que mi imaginación me otorgaría una ventaja natural sobre el resto de estudiantes y que los profesores serían los primeros en apreciar ese talento que empezaba a explorar, porque apretando las teclas de la máquina de escribir era poseído por una sensación de poder que me elevaba sobre esos futuros abogados (...).

Era el año 1995. Me había preparado desde niño para ser escritor, estaba convencido, tenía que estarlo, ¿en qué otra cosa podía creer? (BOBDy, 71-72)

Pero la decisión lógica de ser abogado no era en realidad una imposición, era un mandato para continuar con el legado de su madre. Él participó en esa decisión, aunque no sería consciente hasta tiempo después de que podía cambiar de profesión.

Que mi vieja fuera abogada me facilitaría el acceso al mundo laboral, eso pensábamos ambos, que yo heredaría sus clientes. Esto lo había decidido durante mi último año escolar, dándole vueltas a otras carreras que descarté por mi nulidad con los números. Elegir en mi caso fue una forma de resignación. No sabía entonces que en la universidad conocería a tantos como yo, jóvenes sin una vocación definida que además buscaban en el Derecho una forma de hacer dinero defendiendo empresas o trabajando en una. (BOBDy, 72)

Igual que ser abogado no era una decisión espontánea, sino vinculada estrechamente con el deseo y la figura materna, también la decisión de ser escritor se revela como algo mucho más complejo que un simple deseo espontáneo.

Ser escritor es una decisión que tomé una noche en la biblioteca de mi casa. Durante mucho tiempo creí que la idea había surgido de forma espontánea, pero una vocación es un llamamiento y el estilo de vida ribeyrano llevaba años ofreciéndome una vía de escape y para escapar lo primero era escribir. (BOBDy, 73)

Aunque al principio él deduce que su vocación de escritor viene dada por su carácter y sus largas noches de lectura y como oposición a la autoridad materna, posteriormente las reflexiones le llevan por otros caminos menos evidentes.

El primer argumento que mi vieja esgrimió contra mi deseo de cambiar de carrera fue la estirpe de grandes escritores que se habían graduado de abogados. Bryce Echenique y Ribeyro habían estudiado Derecho. Era un buen argumento, porque estudiara lo que estudiara yo sería escritor, pero no lo acepté. Las rebeliones no se sofocan con palabras. (BOBDy, 73)

En este momento descubre que su vocación literaria ni siquiera es suya, sino que ha sido plantada como una semilla por su madre: «Resultaba irónico que la causa de nuestras discusiones radicara en una vocación que mi vieja había cultivado en mí de forma indirecta» (BOBDy, 74). Esta revelación le daba un carácter muy distinto a sus decisiones vitales. Porque en realidad, igual que luego cuenta cómo deseaba leer el libro que estaba leyendo su madre, su vocación de escritor no era una oposición a su madre, sino precisamente una sublimación de su necesidad de ser validado y de parecerse a ella.

Las veces que discutimos no me atreví a confesarle que quería vivir las aventuras de Ribeyro en vez de escuchar a un profesor que decía que el éxito era tener dinero, comprarse un departamento frente al mar y casarse con una mujer guapa (esto lo dijo un profesor que falleció de cáncer, y pensaba escribir un relato para vengarme, porque la frase inicial de su discurso fue: «En la vida hay cosas más importantes que los ideales», pero ya no sé si podría escribirlo). (BOBDy, 75)

El cáncer es un invitado fugaz en muchos de los pasajes. Aparece anecdóticamente, pero es casi premonitorio. En el fragmento que incluimos a continuación aparece por primera vez un deseo inconfesable de Galarza, que hasta ahora ha permanecido oculto: él no podía decirle a su madre qué tipo de vida quería llevar (como escritor ribeyrano) porque eso la dejaba fuera. Ella era el tipo de escritora que tenía un trabajo respetable y escribía en sus ratos libres. Esa imagen era la que Galarza no aceptaba. Por eso no podía ser como ella: ni como abogado ni como escritor.

Cuando discutíamos mi vieja solía poner ejemplos que apoyaran sus argumentos, algo así como el uso de la jurisprudencia en el sistema jurídico norteamericano. El problema: ella misma era la jurisprudencia. Decía que había logrado compaginar su pasión literaria con el trabajo. Le replicaba que quería ser escritor. Ella insistía en que no veía la incompatibilidad entre ser abogado y escribir. Entrábamos en un callejón sin salida, gritábamos y terminábamos llorando. Si le revelaba mi ideal de escritor sabía que se terminaría resintiéndolo, porque entonces ella quedaría al margen de lo que yo valoraba en nuestro mundo literario. No quería ser como esos escritores que encuentran tiempo gracias a sus labores como diplomáticos. La diplomacia era otra opción que mi vieja barajaba para mi futuro. El padrino de Daniel había sido diplomático, un hombre que según la leyenda apenas tenía dos camisas cuando era estudiante, y que gracias a su esfuerzo había logrado viajar por todo el mundo, hasta que murió de cáncer. (BOBDy, 75-76)

Galarza se reafirma en el joven que fue, así como narra, de manera escueta y anafórica, qué



sucesos importantes ocurrieron en su vida en ese lapso de tiempo. Entre ellos, el deseo de rebelarse contra algo, pero la confesión de no saber «contra qué». También aparece cierto reproche hacia su padre, motivado por una reflexión sobre cómo hubiera sido él mismo fuera de un entorno familiar tan encorsetado, en donde la responsabilidad que hubiera podido tener su madre queda en segundo plano.

Durante mi época *skater* era feliz solo en la calle.

Durante mi época *skater* pensaba todas las noches en cómo hubiera sido mi vida si mis viejos se hubieran separado.

Durante mi época *skater* le dije a mi papá que era un fracasado y me miró como si me quisiera pegar una paliza. (BOBDy, 80)

Galarza también relata la muerte de su abuela, una figura menor en su vida, pero cuya muerte confiesa también como un acontecimiento de la realidad que influye en su literatura, de nuevo, rastreable: «A sus ochenta y tantos años había que cuidarla de sí misma. / La decadencia de mi abuela me sirvió para escribir un relato» (BOBDy, 81).

El motor de que él reflexione sobre su manera de ser, sobre sus errores pasados, como cuando narra que trabajaba como voluntario en una zona conflictiva y que en esa misma zona compraba la droga que consumía («Me sentía una persona noble por prestar mi ayuda a gente desfavorecida, lo cual, estaba convencido, me otorgaba el derecho a hacer lo que me saliera de los huevos con mi vida» [BOBDy, 87]), es el hecho de que su madre se esté muriendo o haya muerto ya. El autoconocimiento requiere un recorrido inicial a través de los pasos de su madre para, después, medirse a sí mismo en comparación a esos pasos. Su madre, por encima de sus hermanos, su padre y sus abuelos, es la medida de todas las cosas.

Mi vieja conocía mis debilidades, sabía que los excesos me convocaban, que soy obsesivo. Ella hubiera preferido que se tratara de perseverancia. La obsesión es una enfermedad de la que ella misma no se pudo librar. ¿Cómo no se dio cuenta de la vida que llevé durante esos años? Me burlaba de ella y de mi papá y entre mis amigos alardeaba de ser el más listo. Cuando la policía me detenía conduciendo borracho y drogado les pagaba, y si no tenía dinero me escapaba a toda velocidad. (BOBDy, 88)

Galarza integra la educación de su madre y sus consejos solo después. Es capaz de sincerarse sobre sus errores y decir abiertamente que «la droga que me servía de guía en mis aventuras de malditismo burgués era un cáncer que había invadido mis afectos» (BOBDy, 88). También es capaz de condenar sus propias mentiras, de comprender la difícil posición de su madre.

¿Cómo saber lo que sufrió mi vieja? Cuando un cliente no seguía sus indicaciones, ella le ofrecía devolverle su expediente para que buscara otro

abogado. Los que se iban, regresaban semanas o meses más tarde, con el rabo entre las piernas como perros. Mi vieja aceptaba defenderlos otra vez, pero les cobraba más. ¿Cuánto tendría que haberle pagado yo para que volviera a confiar en mí? (BOBDy, 89)

Y también es capaz de comprender el amor que, a pesar de todo, su madre le tenía. Y aunque él quiere redimirse triunfando en España como escritor, cuando regresa a Perú debe confesar su fracaso, que él siente como el fracaso del amor hacia ella.

El amor de mi madre cumplía la norma, era incondicional. Yo tuve casi todo lo que quise: juguetes, ropa, libros, y ella añadió una educación de calidad, viajes, la libertad con límites que todo padre impone, creyendo que su experiencia es la mejor sombra para sus hijos. A cambio ella sólo pedía que, por lo menos, me respetara a mí mismo, que no me entregara a las noches salvajes, y sé que había deseado que su historia se repitiera en mí como abogado.

Mi intención era compensarla como escritor.

Diciembre del 2007. Nada me tocaba en esos días. Lo único que quería era regresar a Madrid, donde nadie me conocía y aún podía perderme en el anonimato de los perdedores. (BOBDy, 94)

A pesar de «haber ganado la batalla» y de haber terminado dedicándose a la literatura, el autor establece una frontera con su madre, a la que no le está permitido entrar en ese universo, aunque la pasión literaria sea compartida. Galarza confiesa que es su «venganza» por conocer demasiados detalles íntimos sobre él.

Fue una de las pocas veces que hablamos de libros como críticos literarios. Yo evitaba hablar de literatura con ella. Comentábamos nuestras lecturas recientes, pero eran comentarios más pequeños que los de las revistas de tendencias. A mi madre le hubiera encantado que la ayudara a corregir sus cuentos. La única vez que lo hice ella tuvo que insistir hasta el cansancio. Fue en la época que ingresó al taller Anillo de Moebius. El cuento rozaba las mil palabras y tardé muchos días en atreverme a leerlo. Mi madre nunca me volvió a pedir que corrigiera algo suyo.

A mí me avergonzaba que mi madre supiera casi todo sobre mí, como la primera vez que tuve sexo, y negarme a compartir el universo literario era mi venganza. (BOBDy, 103)

Mientras él está molesto porque su madre no le presta la atención que demanda como haría con un niño, ella lleva su enfermedad en secreto. Solo a través de la escritura posterior de este libro, Galarza es capaz de poner en perspectiva estos hechos.

Yo esperaba que mi madre se sintiera deslumbrada por las calles de mi barrio como me había sucedido la noche que decidí dónde quería mudarme en Madrid. Sus comentarios fueron mínimos. Cuando le señalaba un edificio ella miraba el que estaba al lado. Se fijaba en detalles arquitectónicos que no estaban en mi catálogo. Y a veces me parecía que se ausentaba, que se volvía una autista como su hijo, que no me prestaba atención.

¿Así es como se sienten los padres cuando no logran conectar con sus hijos?  
 En ese momento mi madre llevaba dos años viviendo con los tumores en el pecho.  
 ¿Pensó decírmelo en algún momento? (BOBDy, 106)

A pesar de la confesión que analizábamos arriba sobre su reticencia a dejar entrar a su madre en su universo literario, es posible que el límite marcado no tuviera tanto que ver con una venganza sino con un miedo a no estar a la altura. En el siguiente fragmento, Galarza asegura que es él el que no quiere que su madre se avergüence de su escueto poder de convocatoria, de ser, en definitiva, un escritor fracasado, y le deja creer que es al contrario, que es él el que se avergüenza de su presencia.

Cuando vivía en Lima ella estuvo presente en todas las presentaciones de mis libros y en otros eventos, pero no en todos porque no quise que viniera. A veces se trataba de charlas a las cuales apenas asistíamos los escritores invitados y algún parroquiano buscando una silla cómoda para echar la siesta. Y a mí me avergonzaba que mi madre pudiera ser la única asistente interesada. Yo no era capaz de explicarle mi teoría y ella se molestaba al darse cuenta por mi cara que [sic] su presencia no iba a ser bienvenida. Me decía que era libre de ir a donde quisiera, pero se quedaba con las ganas de ir a verme.

Mi madre me preguntó un par de veces por qué me avergonzaba de ella. Eso era lo que sentía si no la dejaba estar a mi lado. Y por más que negaba avergonzarme de ella su enfado duraba varios días. (BOBDy, 113)

Él revisa sus acciones con la esperanza de encontrar justificación a sus actos o, quizás, con el deseo de castigarse por ellos. En cualquier caso, se cuestiona sus propias acciones y eso demuestra hasta qué punto la historia íntima que nos presenta influye en su desarrollo como persona.

Cuando mencionó lo del bultito yo no sabía nada del cáncer de mama, ignoraba que representaba casi una tercera parte de los cánceres que atacan a las mujeres, con una incidencia baja en Perú. ¿Hacía falta que supiera estas estadísticas para atender a su comentario? (BOBDy, 123)

Por fin regresa a casa para quedarse al lado de su madre. Le pide a su padre que le ponga al día sobre los acontecimientos y decisiones médicas. En ese contexto, en su vuelta a casa para ver a su madre morir, reconoce, sin vergüenza, sus errores del pasado. Además, metafóricamente, hace un paralelismo entre sus anotaciones y las de su madre.

En el carro, camino a casa, le pedí que me pusiera al tanto de todo, con detalles. Mientras lo escuchaba los letreros de neón de la avenida La Marina me recordaba la sordidez de mi juventud, cuando buscaba los antros más oscuros para perderme, discotecas y puticlubs en los que me convertía en otra sombra, un bulto que perseguía el sexo sabiendo que la vergüenza lo atacaría de regreso a casa. Era la madrugada del viernes veinte de mayo. Me había gastado mis escasos ahorros

para despedirme de mi madre. Durante el vuelo había leído una recopilación de artículos, sobre todo de cine, y en mi agenda anoté: «La peor comida de avión de mi vida». (BOBDy, 123).

Ya avanzado el libro, existen párrafos, como el que sigue a continuación, que prueban la reconciliación de Galarza con los deseos y las expectativas de su madre. En estas líneas, leemos cómo el Sergio Galarza actual reconoce la sensatez de su madre al querer que tenga un trabajo estable, además de seguir con su carrera de escritor.

Mi madre nunca me había criticado que criticara el lugar donde había nacido. Ella sabía que mi ambición me impedía ser feliz en Lima, que necesitaba demostrar que mi obra podía ser publicada en el extranjero, que quería hacer algo distinto con mi vida además de escribir aunque no supiera todavía qué, porque el viaje era la búsqueda y mientras la literatura no me proporcionara una ligera estabilidad tendría que encontrar un trabajo que mantuviera a flote mis anhelos, un trabajo que seguro sería una mierda, pero en casa nos habían enseñado que ningún trabajo era malo cuando había que comer. (BOBDy, 127)

Como no había podido ser un futbolista de éxito y tampoco un buen estudiante, Galarza esperaba que en la literatura pueda destacar de tal manera que no tenga que enfrentarse al fracaso, pero no a un fracaso absoluto, sino a la decepción de su madre: «Y, aunque la carrera literaria no se mide por exámenes y tampoco existen escritores titulares y escritores suplentes, sentía una gran presión por demostrarle a mi madre que no me había equivocado al elegir la Literatura en vez del Derecho» (BOBDy, 127). Vemos en esta confesión como la carrera de escritor tiene como trasfondo la validación materna. Algo que consigue no con este libro, ya que entendemos que no lo llega a leer, sino con su escritura.

A través de la narración de hechos aparentemente banales, Galarza construye un mapa familiar muy preciso. En el final del penúltimo capítulo, Galarza regresa a España y su padre se encarga de llevarlo al aeropuerto. En primer lugar, deja sugerido un perfil del padre que no habíamos visto hasta ahora: un hombre que también está apegado a las historias. Por otra parte, el hijo espera una actitud distinta: espera un acompañamiento que no se produce, pero que él tampoco reprocha. Lo único que podemos colegir es que la ausencia del padre, esta concreta como resumen metafórico de todas las ausencias narradas, precede a la búsqueda de la madre.

La madrugada que partí de regreso a Madrid mi padre me llevó al aeropuerto. Durante el camino me contó la historia de un cura de su pueblo al que sorprendió una vez tirándose a una mujer dentro de su colegio. Mi padre es bueno contando historias. «Estas son las cosas que deberías escribir», me dijo. Pensé que se quedaría un rato conmigo en el aeropuerto, pero se despidió de inmediato.

En mi maleta llevaba un ejemplar del poemario de mi madre.  
 El poema que más me gusta dice: (...)  
 »Hoy, el tiempo no se detuvo, como siempre, entre mis ojos.  
 Se fue cabalgando entre la gente.  
 Hoy, sin embargo, he dejado de crecer  
 para sentarme simplemente a escuchar las voces». (BOBDy, 151)

Cuando el padre no está, el autor busca a la madre como consuelo ante su muerte. Galarza no solo ya no siente vergüenza hacia el libro de poemas de su madre, sino que reivindica su figura como escritora. Esto se viene a corroborar en la siguiente página, al principio del último capítulo del libro, donde se expresa precisamente la reconciliación con todo lo que ambos batallaron. El momento que narra, la identidad en la que se reconoce... Todo ello ha sido posible por ser hijo de esa madre.

Una semana más tarde volvía a casa de la librería. Ya no fumaba, y dormía sin problemas. (...) Era viernes, la gente se veía tan feliz por las calles de mi barrio (...). Y yo en medio de todos, con mi nariz de tabique pronunciado y una vocación literaria como herencia de la mujer que lo había apostado todo por mí. (BOBDy, 152)

Y se busca incansablemente en ella, en los paralelismos entre ambos, porque tiene la necesidad (sobre todo cuando se acerca el final del relato) de integrarla en su narración identitaria. Si, después de la alegría infantil que le trae irse a casa de una chica, Galarza se siente solo, busca en las palabras de su madre una anotación que le evoque similares sentimientos:

Me sentí como un niño que había cometido una travesura, inmaduro, con ganas de contarle a todo el mundo mi gran hazaña. Luego me sentí muy solo, perdido, vacío.

Además de sus agendas, mi madre trató de llevar un diario en un cuaderno rojo. (...)

»Hago un recuento de mi infancia, adolescencia, juventud, madurez, y me encuentro amaneciendo lenta e inexorablemente, acercándome a la etapa en la que nuevamente nos embargan sentimientos de ansiedad, inseguridad, temor de quedarse solo. (BOBDy, 152-153)

Hay dos citas, que en el libro aparecen a un párrafo de distancia, que se deben leer, sin embargo, juntas. Por una parte, encontramos a un autor leyendo las dos anotaciones de un diario íntimo de su madre y contando lo que esta dejó sin hacer: «Mi madre no volvería a escribir en su cuaderno rojo, pero sí dejaría en proceso de corrección su novela autobiográfica y muchos relatos y poemas» (BOBDy, 155). Y, por otra, el incondicional apoyo que ella le brindaba como escritor, pero no tanto por publicar, sino por seguir viviendo con una pasión

desmedida su vocación. Ella, que precisamente por sus sus obligaciones laborales, sus hijos, no tener el apoyo de Galarza, no tuvo la oportunidad de continuar con sus proyectos literarios.

Mi vida cambiaría porque ya no estaba la persona que celebraba mis libros como si fueran goles, pero yo seguiría enamorándome como un loco, escribiendo como un loco, jugando al fútbol hasta terminar acalambrado. ¿Por qué? Porque así me había enseñado ella, a vivir de manera intensa, pero sin mentiras ni secretos. (BOBDy, 155)

Finalmente, lo más valioso es la honestidad. Él, ya en la penúltima página, reconoce que no ha acabado siendo todo lo que ella quiso que fuera, pero que pone en práctica gran parte de su legado. De hecho, es la primera vez que menciona a sus hijos que, como en el caso de Cercas u otros, son los depositarios de la herencia familiar y en quienes Galarza trata de resarcir sus errores como hijo.

Cuando recuerdo el momento de la muerte de mi madre parece que ninguna imagen podrá afectarme, ni siquiera si la veo otra vez con la mirada clavada en el techo, tumbada en el suelo, rodeada por los paramédicos que golpean su cuerpo. Ella me crió para soportar el dolor y levantarme con más ganas si la tristeza me anulaba. No soy todo lo que ella hubiera deseado que fuera, pero trato de buscar la misma felicidad que ella encontraba en hacer lo que le gustaba. (...) Mi madre buscaba su satisfacción a través de la paz de sus clientes y de su familia, yo busco la admiración de los extraños publicando libros y persigo la belleza de una frase que sé siempre será una piedra mal pulida, mientras que ella trataba de establecer un orden en la vida en vez de contemplar cómo el caos pone todo patas arriba. Su generosidad, mi egoísmo, ese tatuaje que sólo la paternidad puede borrar. Porque es recién ahora que mi mujer y yo criamos a nuestros mellizos cuando alcanzo a comprender sus temores y su devoción por sus hijos. (BOBDy, 156)

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

En este epígrafe expondremos secretos de diversa índole. Algunos forman más parte del universo familiar (de la parte materna o paterna) y otros son silencios entre Galarza y su familia, principalmente su madre. Por ejemplo, al inicio del libro se hace esta afirmación: «En mi familia había una fijación extrema con la droga que yo no llegaba a comprender de qué pasado nacía» (BOBDy, 11), lo que hace referencia al tabú familiar que no se resuelve. Mientras que en otros, como el que sigue, el tabú (que el abuelo de Galarza tuviera otros hijos desconocidos) se nos revela sin problemas, porque el foco se quiere poner en la reacción de su madre.

El abuelo hizo todo lo posible para que mi vieja aceptara a sus otros hijos como sus hermanos, pero ella siempre se negó y los negó. Eran parte de un pasado doloroso y tampoco eran muy listos. (...) Y encima en casa la fastidiábamos preguntándole por qué no quería a nuestros tíos. «Yo no tengo hermanos»,

respondía, y si insistíamos se enfurecía y nos burlábamos. En mi casa el humor nunca ha distinguido la frontera entre lo amable y lo hiriente, siempre ha sido una piedra que rompe ventanas. (BOBDy, 16-17)

Galarza conoce y expone también la repercusión que tiene el pasado en el presente: no hay que tacharlo, no hay que borrarlo, se trata de saber lo que todavía permanece oculto y tomar decisiones con respecto a ello: «Creo que mi vieja había aceptado anular el rencor de su vida, que puede ser una forma de acercarnos a nosotros mismos, sin borrones para cuentas nuevas, porque el pasado es como los antecedentes penales de un asesino en serie: los muertos siempre estarán allí» (BOBDy, 18).

Y eso trata de hacer el autor en el libro: rendir cuentas de lo que nunca dijo, de lo que permaneció oculto para su madre:

Qué idiotas somos los hijos cuando pensamos que nuestros padres pueden condenarnos al ridículo con su afecto desmedido o actitudes que creemos impropias de su edad. Al leer los poemas de mi vieja me sorprendió su lirismo, eran transparentes como ella, nada de palabras rebuscadas o versos crípticos. Como es de esperar, nunca se lo dije. (BOBDy, 20)

Con respecto a su familia, Galarza mantiene una relación ambivalente. Por una parte, quiere alejarse de su entorno porque se considera demasiado libre para permanecer bajo su abrigo y sus dictados, pero por otro se encuentra también ávido de historias familiares desconocidas. Su madre no tiene «novela familiar» como tal porque los pormenores de los líos de su abuelo son conocidos y expuestos en el libro, mientras que con su padre el proceso es distinto. Los secretos que envuelven a su madre tienen que ver con su personalidad, sus acciones y cómo enfrentarse a su muerte.

Pero yo estaba contento, planeaba el viaje en carro que siempre he querido hacer con mi papá, recordando mi infancia, esperando que él me revelara los capítulos inéditos de su juventud, esos años ocultos en Argentina y el silencio al que había condenado a mi abuelo Ángel, su padre, al que solo vi dos veces en mi vida. En cuanto a mi vieja, sí, nos volveríamos a ver, pero era un encuentro que no me producía la misma emoción, no representaba la posibilidad de una revelación familiar ni de un acercamiento. (BOBDy, 25)

Aunque el contexto político no sea el hilo narrativo como ocurría con Pron, es necesario mencionarlo para entender (para que él entienda y para que nosotros como lectores entendamos) la clase social de su familia, más privilegiada que otras, las actitudes que tomaron sus padres y la herencia que aquella educación implica en el presente. En realidad, no nos encontramos ante una realidad política silenciada, al contrario que en otros casos. Lo

que ocurría fuera de su casa no era un secreto para Galarza y precisamente las precauciones que debían tomar él y sus hermanos contextualizan y permiten entender mejor su relación familiar.

Recuerdo que una noche en medio de un apagón me puse a llorar al ver desde la ventana de mi habitación las señales de humo de una bomba. Era la primera vez que sentía terror y mi vieja me mandó a callar. Su orden fue métete en la cama que no pasa nada. Pero los atentados y los apagones la contradecían. Mis viejos comentaban la realidad del país con nosotros en la sobremesa, querían que estuviéramos informados, que nadie nos engañara sobre el origen y los crímenes de la guerra, que entendiéramos el privilegio de no estar en la primera fila de batalla. Al mismo tiempo, deseaban que nos sintiéramos a salvo. Nos enfrentaban al horror y pedían que no gritáramos. Así, aprendimos a caminar con el peligro como nuestra sombra.

En la escala de peligrosidad urbana, quienes vivíamos en Los Sauces éramos como los pitucos de Surquillo, y a su vez los vecinos pobres de Miraflores y Surco, distritos donde mi vieja aspiraba a mudarse cuando los robos de casas, autopartes de carros y a nosotros, osea [sic] la resaca del terrorismo, se convirtieron en parte de la nueva rutina, porque en la Lima que me tocó padecer si uno escribía un diario éste se convertía en un atestado policial. (BOBDy, 26)

En esos primeros capítulos, donde se nos muestra una semblanza completa de su madre, las circunstancias personales se mezclan con las políticas. Pero siempre con la intención última de retratar qué hacía su madre y quién era en esos momentos.

Cuando tenía once años viajé a Santiago de Chile a un torneo de fútbol. Fue el verano de 1988. (...)

Daniel y Lupe estaban en Illinois y Iowa en un programa de intercambio para estudiantes, viviendo con familias norteamericanas que tenían un televisor en cada habitación, practicando el inglés que habían reforzado en una academia después del colegio, pese a la incredulidad de mi papá hacia una experiencia que además mermaba su bolsillo. El Perú atravesaba, o era atravesado, por su crisis más grave. La inflación se multiplicaba con la velocidad de los atentados terroristas. Mi abuela iba a comprar el pan por la mañana y por la tarde el mismo pan costaba diez veces más. Alan García, el presidente más joven de nuestra historia, era caricaturizado como un caballo loco. (...) Mi papá gritaba contra el capitalismo y pedía ajusticiar a los corruptos, salvo si hacían una obra en favor del pueblo y ésta superaba con creces el beneficio extra que escondían en cuentas secretas.

Mi vieja, en cambio, no salía a la calle a manifestarse. Las huelgas la perjudicaban, ella dependía del Poder Judicial para que los casos avanzaran y así poder cobrarle [sic] a sus clientes. No era una mujer codiciosa, sus honorarios variaban según el estatus económico del cliente. (BOBDy, 37-38)

De nuevo, la educación recibida por parte de la madre tiene mucha relación con lo que sucedía en el país: «El Perú de finales de los ochenta parecía destinado a desaparecer. (...) Mi vieja no dejaba de arengarnos, la situación era difícil y había que estar preparados para partir



si las puertas del futuro se cerraban dentro del país» (BOBDy, 39). La fortaleza y la valentía que demuestra la madre en esas circunstancias es solo suya: a sus hijos trata de inculcarles la emigración, algo de lo que Galarza es consciente mucho tiempo después. Como en el epígrafe anterior, muchos de los resultados de su carácter y de sus problemáticas decisiones tienen como germen el temperamento y la personalidad de la madre.

Pero la única que estaba preparada era ella. Mientras defendía a aquellos presos ad honorem recibimos amenazas anónimas por teléfono. Lupe dice que las hizo gente vinculada al narcotráfico y que mi vieja les gritó que no se atrevieran a tocar a su familia. Debió de ser el único caso de un narco que mi vieja se atrevió a llevar, y el que la hizo alejarse del Derecho Penal. Durante esos años mi vieja recibió otro tipo de llamadas que ocuparían un capítulo decisivo. Porque así como en el país, en nuestra familia se vivía otra crisis.

Viajar. Mi vieja quería que viajáramos, para que eso llamado horizonte fuera lo más amplio posible, aunque no éramos capaces de ver otro país más que Estados Unidos en el mapamundi. (BOBDy, 39-40)

Galarza está destinado a cumplir con los designios de su madre: desde las aspiraciones literarias hasta vivir libremente y emigrar a otro país.

Algunos de los «secretos» que recorren el libro son en realidad indicios del cáncer que en su momento se pasaron por alto. Que su madre fuera una persona racional que, sin embargo, creía en las cartas del tarot resulta difícil de entender para Galarza. Una incongruencia en la que, sin embargo, nunca reparó con demasiado interés, hasta el momento actual. Que su madre dejara de leer las cartas se explica también de manera metaliteraria y se nos cuenta de boca de su hermano:

Nunca hablamos del tarot, de por qué hacía caso a algo sin ninguna base científica, quizá porque entonces yo lo veía como una distracción inofensiva y aún no era tan radical respecto a las pseudociencias.

Cuando ya me había largado de Lima mi vieja dejó de leer las cartas. Ignoro la fecha exacta. Daniel me explicó la razón mientras empezaba a escribir este libro: «Recuerdo que a mí me leyó una vez que una persona muy cercana, un familiar, iba a morir. En ese momento pensamos que iba a ser mi Pa, pero creo que luego se dio cuenta que era ella y nunca me dijo nada. A partir de ese momento no quiso leer más. Muy de vez en cuando la convencía para que lo hiciera, pero ella ya no tocaba las cartas, sólo yo». (BOBDy, 31)

Las situaciones que Galarza vivió, algunas de ellas ya en la distancia, eran sospechosas pero no acababan de movilizar al autor para que abordara lo que le ocurría a su madre. Son esos acontecimientos los que, analizados *a posteriori*, aparecen como señales claras o, al menos, como errores de bulto por parte de un hijo que no vio venir los indicios del secreto de su

madre:

Había dos razones para que mi vieja siguiera trabajando: la primera era que le gustaba su profesión, y la segunda [sic] el dinero. (...) Un par de semanas antes de enfermar, mi vieja nos preguntó a sus hijos qué nos parecía vender la casa de Acobamba. A mí ya me había preguntado algo al respecto, y como le había dicho que esa casa podía reformarse me mandó un dibujo de la reforma que se le había ocurrido. Lupe se sumó a la idea de la reforma, era posible con un esfuerzo económico. Pero Daniel nos recordó que mi vieja no tendría una pensión cuando se jubilara, aunque ella pensaba trabajar hasta que fuera una anciana, y que el dinero de la venta, que no sería mucho, al menos le serviría para tener un fondo de emergencia.

Todos estos detalles empezaban a armar un rompecabezas.

Repasaba cada escena una vez y un millón más.

Hasta agotarme.

Y no funcionaba porque siempre faltaba una pieza en el rompecabezas.

(BOBDy, 47)

La honestidad con la que Galarza debe enfrentar el pasado es demoledora, porque ahora es consciente de que su madre les ocultó su enfermedad, pero no tuvo que hacerlo con esfuerzo. Galarza no prestó atención y ahora debe asumir su vergüenza.

Cuando supe que estaba enferma puse en una balanza mi generosidad y la suya a lo largo de los últimos años.

No hace falta decir cuál pesaba más.

Las desgracias suelen obligarnos a reflexionar sobre asuntos que preferimos mantener ocultos, como nuestra mezquindad, y esa es la verdadera desgracia: que al abrir los cajones de la memoria ya no tenemos presente al principal destinatario de esos archivos, los hemos desclasificado a destiempo, como suelen hacerlo las agencias de inteligencia, ellos para evitar venganzas o daños políticos, nosotros por motivos sin lógica como la vergüenza de asumir una falta. (BOBDy, 57)

La segunda parte del libro («Escenas familiares») narra, como apunta su nombre, los sucesos familiares más relevantes hasta la marcha de Galarza a España. Los primeros secretos que se cuentan son los que conciernen a la relación de pareja de sus padres. Todo ello está siempre atravesado por la inclinación literaria de su madre y sus tanteos como escritora:

En una novela que dejó inédita, mi vieja recuerda las consecuencias de las salidas de mi papá: «Esta actitud se fue prolongando por semanas y meses, ella se preguntaba qué había pasado durante su ausencia. Cansada de este alejamiento enfrentó la situación y pidió a su marido hablar con claridad al respecto. (...)».

(BOBDy, 63)

Es a través de la literatura que su madre consigue exteriorizar sus problemas conyugales, ya que los conflictos se viven a puerta cerrada y Galarza solo descubre los pormenores al revisar la novela autobiográfica de su madre. Aunque no se diga explícitamente hasta unas páginas

después, esto viene motivado por la escritura del libro, ya que de otra manera no se vería en la necesidad de reconstruir su historia familiar y la relación ambigua que mantiene con su madre. El tabú familiar no solo forma parte de la novela familiar freudiana, sino que en este caso está de verdad contenida en una novela.

Dos años más tarde, Lupe encontró la foto de una niña desconocida en la billetera de mi papá. Se lo contó a mi vieja y a mi abuela unos días más tarde. Mi vieja tuvo una pelea a gritos con mi papá, a puerta cerrada, como era su costumbre. Las peleas siguieron y el mismo año 1986, no recuerdo si antes o después de que mi papá propusiera la separación, una mujer empezó a llamar a la casa.

Pero la presencia de la amante de mi papá se remonta hasta mi nacimiento, el año 1976, según la novela de mi vieja: «Recordó una serie de detalles que se había empeñado en sepultar siete años atrás. Esperaba el nacimiento de su tercer hijo. De modo inesperado su marido puso en tela de juicio la paternidad del niño... (...)» (BOBDy, 64)

La literatura juega un papel muy importante en las vidas tanto de Doris Puente como de su hijo. De momento, como estamos viendo, de maneras distintas; pero finalmente sus caminos se cruzarán a partir de la muerte de ella. En la novela autobiográfica, la madre confiesa que el padre rechaza a Galarza con el fin de manipularla y ocultar así sus infidelidades: «"Ella no entendía el rechazo de Manuel hacia la criatura, hasta que de modo inesperado descubrió que todo era una burda y dolorosa puesta en escena para ocultar los amoríos que sostenía con una empleada de su oficina"» (BOBDy, 64).

Con la declaración que hace unas páginas después, de modo metaliterario, deja claro que él no tiene intención de ajusticiar a su padre o de sacar a la luz los trapos sucios, su única motivación es la de (re)construir la historia de su madre: «Hasta la enfermedad de mi vieja no supe la verdad completa del amago de separación en mi familia. Si escribo esta historia es porque la mía es una familia normal, y a mí me parece normal que haya heridos y muertos en la guerra de la vida» (BOBDy, 66).

Tal y como ocurre con la historia de sus padres, Galarza va destacando fragmentos determinados de la novela de su madre. A veces aparece él mismo como hijo en esas páginas: «Según la novela de mi vieja: "Manuel era un buen padre con sus hijos. Siempre estaba cerca de ellos, les daba cariño y compañía, jugaba con sus hijos, los atendía cuando estaban enfermos, algo que ella no alcanzaba a superar"» (BOBDy, 67). Y en otras ocasiones, es la madre la que busca sacar a la luz su propia novela familiar:

En su novela autobiográfica mi vieja cuenta los días en que la abuela deliraba y aseguraba haber recibido la visitas de algunos muertos: (...) / Mi vieja resume en su novela algunos de los desencuentros cruciales que tuvo con la abuela durante su juventud: «En mal momento le comentó a su madre el interés de un compañero de estudios hacia ella, razón suficiente para que la mujer decidiera venir a la ciudad. La primera reacción de Estela fue de rebeldía. (...)». (BOBDy, 82)

¿Por qué Galarza destaca este pasaje? ¿Es quizá porque también su madre ha sido rebelde y se ha enfrentado a la autoridad de su madre? ¿Busca en ella una complicidad a través de la escritura autobiográfica que no obtiene o ha obtenido en la vida real? Galarza descubre, a través de este relato completo de la vida de ella, cuáles eran sus debilidades y qué asuntos familiares permanecían todavía en el aire.

Mi vieja me contó que alguna vez, en medio de una discusión, le sacó en cara a la abuela las oportunidades que había desaprovechado por no dejarla sola. La abuela le respondió que había sido una tonta por no hacerlo.

¿Qué cosas le hubiera gustado cambiar de su vida a mi vieja?

En su novela revela otro detalle sobre su relación con la abuela. (BOBDy, 83)

La madre de Doris, abuela de Sergio, se tomó la libertad de instalarse con su hija cuando nació su primer nieto, algo a lo que Doris no se pudo negar. Los enfrentamientos, los secretos y las rencillas sin resolver son territorio inexplorado. Como reconoce al final del capítulo, Galarza está descubriendo esta información ahora y admite que, por ejemplo, durante la muerte de su abuela él no estaba teniendo en cuenta qué connotaciones había entre madre e hija.

No tuve presente ninguno de estos recuerdos cuando mi abuela entró a jugar los minutos de descuento de su vida. Dormía la mayor parte del día. Me incomodaba encontrarla en la biblioteca o en la extensión de mi cuarto donde estaba el televisor. Compartía la habitación con mi hermana y si le dolía cualquier cosa pedía que la llevaran al hospital. Varias veces se despertó sin reconocer dónde estaba y preguntando por sus hermanos. Así como en su cuerpo, en nosotros algo también se iba apagando. Mi vieja se acercaba todas las mañanas a su cama y ponía un espejo frente a su boca. Hasta que una mañana el espejo no se empañó.

Después de su muerte mi vieja repetía que no quería llegar a la vejez como la abuela. (BOBDy, 84-85)

La falta de comunicación o de sintonía entre madre e hijo es una cuestión que responde más bien a la desidia o al resentimiento de Galarza, no tanto al hermetismo de Doris Puente, ya que, mucho antes del diagnóstico, ella le hace partícipe de sus intereses y de su historia vital, algo que Galarza rechaza por pura inconsciencia:

Y mi madre, con su insistencia por presentarme a parientes que había rescatado del olvido, me agobiaba. Estos parientes eran las ramas del árbol genealógico que

venía armando desde hacía unos años. ¿Para qué quería presentármelos? Nunca los había visto en mi vida, ¡qué sentido tenía! (BOBDy, 94)

Esa falta de atención o ese rechazo frontal son los remordimientos que debe afrontar Galarza cuando su madre muere. Que incluso con él presente, la madre albergara sentimientos que dejara por escrito a través de una canción o de otras anotaciones sin compartirlos con él le provoca una carga de culpabilidad. Y no le consuela el hecho de que ella dejara las huellas visibles para que él los comprendiera después.

¿Fue en la A6, la carretera que va de Madrid a La Coruña, donde mi madre copió la letra de «Blowin' in the wind» de Bob Dylan en la penúltima página de su agenda? Su caligrafía era fina, de letra corrida y con una ligera inclinación hacia la derecha. ¡Poética! No supe que había copiado la canción hasta que tuve la agenda. Es un detalle que me emociona, me irrita, me produce culpa como tantos otros detalles. (BOBDy, 97)

La herencia simbólica no tiene por qué transmitirse conscientemente. Esa es una de las conclusiones más importantes de este libro: Galarza se construyó, sin saberlo, a imagen y semejanza de su madre:

Aunque quisiéramos, los hijos no podemos negar que estamos marcados por la huella de nuestros padres. Antes que nosotros lo podamos adivinar, ellos ya han escrito parte del futuro que nos tocará padecer o disfrutar, porque los hijos solemos repetirlos, sobre todo en nuestros errores.

Irascible como mi padre.

Maniático del orden y la limpieza como mi madre. (BOBDy, 98)

Galarza cuenta también cómo él mismo era fan de Bob Dylan y asistió a un concierto en Estados Unidos. Más que las canciones, lo importante era lo que significaba ir a un concierto con su hermano, conducir «más de tres horas con mi hermano de copiloto para ver al héroe que escuchábamos por la radio en nuestra habitación» (BOBDy, 99). Los hechos concretos solo adquieren significado por la estela que dejan hasta el presente: «Eso significó el concierto para mí: compartir algo íntimo. ¿Cuántos millones de personas tienen a “Blowin' in the wind” en la banda sonora de su vida? ¿Cuántas personas eligen esconder un cáncer a su familia? ¿Cuántos se sienten libres para morir a su manera?» (BOBDy, 99).

Precisamente porque el autor acaba conociendo y elaborando simbólicamente los hechos concretos (la degradación en el cuerpo de su abuela y la decisión que tomó su madre cuando su abuela finalmente muere), le resulta posible ahora deducir las razones por las que la madre mantuvo en secreto su enfermedad y no quiso someterse a ningún tratamiento:

Mi madre ya tenía los tumores cuando me visitó, pero había decidido que no se sometería a ningún tratamiento, no quería vivir mutilada, eso le recordaba la agonía de la abuela, que no murió de cáncer pero sí sufrió demencia senil. Alguna de sus amigas estaba en tratamiento por un cáncer y le costaba valerse por sí misma. Mi madre aguantaría hasta que su cuerpo dijera basta y el secreto de su enfermedad se revelara por sí solo. (BOBDy, 99)

Galarza deja de ponerse en el centro del relato cuando trata de comprender la difícil decisión de su madre. Expone los silencios obligados, pero en ese momento no entendidos, los razonamientos lógicos, las dudas.

Los días siguientes estuvieron marcados por la rutina de mi trabajo como chofer y la comida que mi madre se esmeraba en cocinar. Pasábamos el tiempo juntos sin hacer nada especial, sentados en el sofá del salón frente al televisor después de almorzar, leyendo un rato, cenando fuera. Los reencuentros familiares suelen suceder al ritmo alegre que contagia el lugar común de los recuerdos. Nosotros no hablábamos del pasado. (BOBDy, 110)

Si mi madre hubiera ido a tiempo donde un doctor, seguro que estaría viva, aunque maltrecha. Por una vez aparcó la razón, esa que la había guiado desde pequeña para convertirse en una alumna aplicada y más tarde en una madre dispuesta al sacrificio (¿fue éste un acto lógico?), y creyó que la hora de decir adiós le había llegado. Aceptó su destino a lo kamikaze, como en la mejor de las novelas salvajes. (BOBDy, 111)

La distancia sentimental entre ambos se hace patente en el viaje a España cuando Doris Puente comienza a hablar en italiano en una reunión con amigos de Galarza y se ofende por el gesto que hace él. El malentendido tiene que ver con la incomunicación entre ambos, sostenida desde hace años y promovida por Galarza, que en este fragmento se atribuye la responsabilidad de la situación y acaba comprendiendo a su madre.

Mi madre, que se había dedicado a escarbar en el pasado durante los últimos años para reconstruir su árbol genealógico, estaba convencida de que sus ancestros venían de algún pueblo de Turín, ciudad que en un principio pensaba visitar, pero había tenido que posponerlo para su próximo viaje. Después de mirarla sorprendido, mi madre hizo un gesto que no me gustó nada, porque significaba que se había resentido.

¿Por qué se había resentido? Pensó que yo me había avergonzado al escucharla hablar en italiano, porque su pronunciación no era perfecta y quizás se inventaba palabras. Una tontería para mí, pero los antecedentes de malentendidos entre nosotros le daban la razón. Yo nunca había hecho visible mi orgullo por su vitalidad, no le había dado mi opinión favorable sobre su libro de poemas, no la había hecho sentir que formaba parte de mi vida durante los últimos años. (...) ¿Es exagerado que una madre cuyo hijo vive a doce horas en avión y apenas llama por teléfono viva pendiente de él? ¿Acaso no había vivido siempre pendiente de mí? (BOBDy, 117)

Después de narrar los hechos, Galarza escribe una frase concluyente en un párrafo aparte: «Habíamos recorrido caminos parecidos, pero éramos tan distintos» (BOBDy, 118). Sobre todo, la diferencia entre ambos consistía en la relación unidireccional que existía. Ella lo buscaba, lo demandaba, le dolía lo que interpretaba como vergüenza, mientras que él se mantenía al margen, la ignoraba, no le daba el espacio que ella solicitaba. El final del capítulo que cierra la tercera parte es un ejemplo más de esa vasta diferencia:

El avión de mi madre despegó de Barajas mientras yo pensaba en cuánto extrañaría su comida caliente. Ni siquiera por ello revisé su blog de recetas culinarias ni los otros. Ella sí me buscaba en internet a veces. En mi cabeza calculaba que volveríamos a vernos en dos años. (BOBDy, 118)

Enfrentarse al cuerpo de la madre enferma es un punto de inflexión en la historia, ya que el autor empieza a elaborar a partir de ahí todo lo que ha pasado, el engaño en el que ha vivido y se ha de enfrentar a la realidad de la muerte: no le quedan tres o seis meses, sino días.

Me avisó que mi madre se había despertado y que podía aprovechar para saludarla. Mi corazón cabalgaba. (...) Me pareció que su cuerpo hacía demasiado bulto como para estar tan enferma, porque en mi cabeza el cáncer lo había reducido a un pellejo. Subí a la cama y susurré «mamá». Cuando giró la cabeza confirmé el eufemismo de entre tres y seis meses. Apreté los dientes y sonreí como pude. (BOBDy, 124)

A pesar de la impresión de tener que ver agonizar a su madre, él instintivamente busca respuestas, aunque sea en la expresión de su rostro. Su madre ya no es capaz siquiera de ello, por eso sus últimos días siguen siendo una bruma de incomunicación, una inviabilidad de poner palabras. Ahora es el cuerpo el único que cuenta lo que está sucediendo.

Hasta eso le negaba el cáncer: el derecho a reconocerse a sí misma. Ella, que me paralizaba de miedo cuando fruncía el ceño o me felicitaba llenándome de besos mientras le brillaban los ojos, ya no tenía manera de decir cómo se sentía. Para un enfermo, quizás sea esta la primera fase de la muerte: la imposibilidad de expresar sus emociones. (BOBDy, 125)

Cualquier palabra adquiere una consideración proverbial, por eso, aunque no se entienda claramente, Galarza se empeña en buscarle significado. Es muy revelador cómo expone honestamente la manera en la que se autoengaña, desactivando así el propio mecanismo interno.

Cuando me vio mi madre dijo algo que pudo ser «qué gusto» o «qué susto». «Qué gusto» no era una frase propia de mi madre. Ella hubiera dicho «¡cholino!». Me inclino más por «qué susto». Mi madre no deliraba, era consciente de lo que estaba ocurriendo, pero esa madrugada pudo haber pensado al verme que ya no

estaba allí.

Sin embargo, trataré de convencerme de que mi madre dijo «qué gusto».  
(BOBDy, 126)

Es en esta última parte del libro, con la muerte de su madre y el duelo posterior, donde Galarza expresa varias preguntas esenciales. A veces no se trata de secretos o de inconsistencias, sino de intuiciones que hasta ahora no habían aparecido como posibilidades. Cuando lee en un libro de relatos en el que participa Doris Puente que la escritura ha sido para ella algo tan suyo como su piel, Galarza entiende que su presunta rebeldía estaba mal enfocada, que su madre había sido la raíz de la que se había nutrido como escritor.

¿Esperaba mi madre que alguno de sus hijos se dedicara a la literatura, la pintura o la música? ¿Cuántos padres desean que sus hijos se conviertan en artistas? ¿Qué le produce más orgullo a un padre: que su hijo se compre una casa o que viva pendiente de la agenda cultural? (BOBDy, 131)

Los lugares también se resignifican, como la habitación donde se muere su madre, que adquiere la importancia de ser el centro de las vidas de todos ellos. Entre todos los hechos, la escritura: la literatura de Galarza, la correspondencia diferida de su madre.

Pero no estábamos en ninguna película ni en ningún libro, sino en la habitación que yo había compartido con Daniel durante mi adolescencia y juventud, que él había compartido con Lupe durante su infancia, donde la familia se había reunido una noche de domingo para ver *La Profecía*, donde mis padres habían discutido tantas veces con la puerta cerrada, donde se habían olvidado y habían hecho el amor quizás por última vez, donde yo había escrito parte de mis libros, donde mi madre había escrito las últimas líneas para sus hijos. (BOBDy, 133)

La interpretación de los lugares acompaña también la interpretación de los hechos. Galarza utiliza en este caso una metáfora literaria para anticipar el relato del descubrimiento de un maletín y una carta que dejó escrita su madre: «Los entierros suelen tener una gran convocatoria, quienes asisten son los testigos de una vida que ayudaron a escribir, y su presencia sirve como punto final. / Pero mi madre se había reservado el epílogo» (BOBDy, 136). En la carta se despedía, les dejaba unos versos y les daba indicaciones para su funeral y su sepelio así como datos concretos (cuyas partes en referencia a números o datos concretos están sustituidos por «XXXX»), donde da las indicaciones para dividir la herencia y la parte que le corresponde a cada uno. Después de leer la carta, los hermanos descubren los objetos que había guardado en el maletín.

Después de cenar en un chifa y ya en la casa, Daniel nos llevó a Lupe y a mí a su habitación, y sacó de un armario la maleta del terremoto. Siempre había



escuchado que mi madre guardaba allí las cosas que había que salvar en caso de una catástrofe, pero nunca la había visto. Era un bolso común. Como esos maletines negros que suelen dar en los congresos a los participantes. Pero antes había una carta para los tres: (...). (BOBDy, 143)

En estos momentos tan simbólicos, Galarza narra los hechos con la mayor precisión que recuerda. El descubrimiento de los objetos de valor que había guardado su madre y había dejado asignados a cada uno supone el desvelamiento de un secreto, la señal necesaria para que la memoria comience a ordenar lo sucedido.

Cada cosa estaba en un saco de terciopelo o en una de esas curiosas bolsas plásticas que son la versión en miniatura de las que se usan para guardar alimentos. (...) Cada una estaba rotulada con el nombre de su destinatario. Prestamos menos atención a las cosas cuando no sabemos que está ocurriendo por última vez, cuando no nos damos cuenta de que son parte de un episodio de la vida que terminará por ser tan importante. Ahora no recuerdo si leímos la carta de mi madre en voz alta, pero sé que mientras aprendíamos los detalles de su enfermedad y repartíamos los objetos, construíamos una imagen de mi madre que se ubicaba entre la memoria y el descubrimiento. (BOBDy, 147)

## **7. Fotografías y documentos**

Aunque en este libro no aparecen reproducciones de fotografías, Galarza sí hace registro de conversaciones, de documentos varios (desde las anotaciones de su madre hasta los informes médicos) y de los textos literarios de su madre. Todo ello, entendemos, con el fin de comprender los indicios que no logró ver o de purgar su culpa en aquellos otros cuya existencia no podía siquiera imaginar.

La última vez que hablamos fue el diez de abril a las once y cuarenta y ocho de la noche, hora de Madrid. A las diez y cincuenta y tres ella me había dejado un mensaje en *Skype*, decía: «Hola, hijito, ya te volví a poner en mis contactos». Mi vieja había cambiado de cuenta en *Skype*. La conversación duró dieciocho minutos con cuarenta y cinco segundos. No recuerdo haber visto síntomas de enfermedad en su rostro. (BOBDy, 29)

Cuando su madre cancela el viaje que tenía programado comienzan a sospechar y finalmente descubren cuál es el origen de sus cambios físicos y de comportamiento. Galarza reproduce siempre entrecomillados los mensajes que le ha dejado su madre, recurso que dota no solo de veracidad al relato, sino que subraya la necesidad de registro y la voluntad de comprensión más allá de la construcción literaria.

El mensaje decía: «Hola, hijito: recién ayer he terminado las pruebas... Fue terrible, en ayunas, aunque casi no como nada porque no tengo apetito... Hasta las seis de la tarde. Estoy maltrecha, me dolieron los brazos toda la noche por el suero

que me pusieron. Tenía calor interno, etc., etc.». (BOBDy, 35-36)

Uno de los recursos más importantes –no en vano es parte del título– es la agenda, un objeto cotidiano en la vida de Doris Puente, de donde Galarza confiesa extraer muchos de los datos que ayudan a construir su relato.

Si reconstruyo la visita de mi madre es gracias a su agenda del 2009. (...) La agenda es eso, un libro de gastos, citas de trabajo, reuniones familiares y literarias, cumpleaños, donde mi madre se permitía anotar además algo que le había llamado la atención, reflexiones del momento, algún dibujo, y hasta una canción que me resultaría reveladora y dolorosa. (BOBDy, 96)

La descripción de fotografías forma parte indudablemente de ese proyecto de registro, pero también sirve para reflexionar sobre el significado tan distinto que les suponía a ambos. Ahora, después del desenlace, a Galarza le parece poco. Le parecen poco las fotos y los datos, por eso trata de trasladarlos absolutamente todos. Si no los contiene dentro de un libro, esos datos verídicos que son también recuerdos se perderán.

Hay fotos de la cena en el O'Barazal. Nos acompañan una pareja de amigos del padre de mi novia y su novia. Todos parecemos felices. Mi madre me abraza. Es una de las pocas fotos de su viaje en la que salimos juntos. ¿No se supone que deberíamos de tener un montón de fotos más demostrando que somos hijo y madre? (BOBDy, 100)

Después de este párrafo, Galarza copia unos versos de la canción de Dylan y dice: «Me imagino que las preguntas de la canción eran las mismas que se hacía mi madre, a su manera» (BOBDy, 100).

En cierto punto del relato se da cuenta de que las fotos y los textos son finalmente lo único que le queda del último encuentro con su madre, ya que muchas de las conversaciones, que adquieren ahora importancia, no forman parte de su recuerdo.

Ese día me tomó algunas fotos y yo una a ella, de pie, con un castillo de fondo. Mi madre sonríe y luce como una escritora bohemía. Siempre me gustó que eligiera la ropa adecuada para cada ocasión. ¿Cuántos hijos le [sic] dicen a sus padres que se sienten orgullosos de cómo se visten? Durante aquellas horas conversamos de tantas cosas que me gustaría recordar pero no puedo rescatar de mi memoria, porque no están allí. Sí tengo grabado el gris del cielo que nos acompañó. Y otros detalles que no tienen ninguna importancia.

Me falta lo que de verdad valió la pena. (BOBDy, 109)

Como comentábamos, lo único a lo que el autor puede aferrarse antes del trance final son los datos concretos. En este caso, los datos médicos los deja registrados textualmente a partir de

los informes:

Durante el vuelo a Lima no paré de revisar la copia del informe médico que me había enviado Daniel. El número de la Historia Clínica es el 0517530. Me llamó la atención que en el apartado Ocupación pusiera «Su casa» y no «Abogado». En Enfermedad Actual dice: «Paciente de sesenta y ocho años quien desde hace cuatro años notó un tumor en la mama izquierda completamente asintomático y solo ahora consultó con el facultativo, quien la deriva a nuestro instituto. (...) El Examen Físico: «En la mama izquierda presenta una gran tumoración de 7 x 6 cm, ulcerada en los cuadrantes inferiores, la ulceración mide 4 x 4 cm, presenta además una tumoración de 2 x 2 cm paraesternal izquierda. En la axila se palpan ganglios de hasta 1cm». Y sigue explicando cosas como que el hígado está trece centímetros por debajo del reborde costal. (BOBDy, 121)

En algunos de esos datos registrados, aparece también el autor. Como en el caso de esta agenda, donde Doris Puente dejó anotados los hechos relevantes de sus hijos como «Caminó Sergio solito» o «Sergio asistió a su primera fiesta en marzo» (BOBDy, 150).

Le pedí permiso a Daniel para quedarme con la agenda de mi madre que me ayudaría a reconstruir su viaje a Europa, y descubrimos más agendas, como una de 1972 utilizada recién en 1977. Es una agenda azul de bolsillo con el logotipo de un banco. Copio, en orden cronológico inverso, algunos apuntes que me emocionan: (...). (BOBDy, 149)

### **Desterritorialización / emigración y cuerpo**

Uno de los temas recurrentes en las construcciones familiares cuyos protagonistas viven en otros países es el sentimiento de desterritorialización que sufren y que acaba plasmado de una manera u otra en sus libros autobiográficos. Esto está vinculado estrechamente con la construcción identitaria. En el caso de Galarza (pero rastreable en otros textos, véase en Gallardo, 2019), la construcción de su identidad ocurre «en oposición y poniendo distancia con quienes fueron sus padres» (2019, 106). A la distancia física y emocional que causa la emigración se le une la enfermedad materna: esa noticia demoledora no puede sino confrontar a estos autores, Galarza entre ellos, a su propia historia, a quiénes eran allí y a quiénes son hoy, ya que la distancia ayuda a poner en perspectiva los errores, las memorias y los secretos familiares.

Galarza expresa en múltiples ocasiones la culpa que le provoca haber tratado con desdén a su madre y, sobre todo, no haber deducido que estaba enferma cuando su madre ya se lo estaba ocultado. La distancia física acrecienta esa culpa.

¿Había algo que yo pudiera hacer de verdad para salvarla a ella? De pronto, después de varios años viviendo en otro país, me preocupaba que el tiempo no alcanzara para sentarnos a conversar cara a cara, y pedirle perdón por mi indiferencia, por escribirle sólo cuando necesitaba dinero u otro favor, decirle lo importante que había sido su apoyo a mi vocación de escritor, admitir que cada vez que pensaba rendirme recordaba la fortaleza y terquedad que tuvo para mantener unida a nuestra familia, confesarle que esos cortes en el brazo me los hice yo mismo una noche de tantas en las que perdí la cabeza y que al regresar a la realidad lo primero que pensé fue cómo ocultaría la traición a sus enseñanzas. (BOBDy, 9-10)

Sin embargo, la decisión de separación conllevaba esos riesgos, unos riesgos que él no había asumido. Como expresamos anteriormente, la muerte de la madre supone el final de una posibilidad de ser, la obligación de enfrentar su hueco como una identidad que la asimile:

Hay una disyuntiva moral en el cuerpo desterritorializado del escritor: existe la posibilidad de un lugar, pero siempre es ajeno, porque el lenguaje siempre lo es, pero ese lugar no contiene la madre. La muerte de la madre deja un hueco, permite una posibilidad de identidad no explorada, pero representa también una culpa. Ese hueco huérfano en la identidad es una raíz sesgada, es la oportunidad de encontrar, desprovistos ya de su mitología, un lugar que no se confronte a ellas, que no las cuestione. (Gallardo, 2019, 108)

Galarza dedica el principio de su libro a situarse y resituarse con respecto a su madre: «*Si quieres saber de mi vida / Vete a mirar al mar*. Lo escribió el poeta peruano Martín Adán y son los versos que me repetía al preguntarme qué hacía en esta ciudad sin mar, lejos de mi familia» (BOBDy, 10). La decisión de estar lejos de su familia no parece tomada por obligación política, sin embargo, vivir en España sí que tiene como consecuencia cierto grado de xenofobia institucional. Incluso en una situación ideal, se produce cierto extrañamiento:

Para que mi papá pudiera visitarme necesitaba una carta de invitación expedida por el Ministerio del Interior, un trámite engorroso que pone de mal genio a cualquiera, pero es la forma que tenemos los inmigrantes de ayudar a nuestros familiares o amigos para que vengan a España. (BOBDy, 24)

Por eso, en las mismas páginas, contextualiza su infancia y su adolescencia: a pesar de ser hijo de una familia acomodada, él mismo era testigo de la violencia que sufría su barrio.

Yo me crié en esas calles mal asfaltadas, donde uno se despellejaba piernas y brazos jugando al fútbol. El humo marihuanero aún no viciaba el aire de los primeros vecinos, jóvenes profesionales de clase media en su mayoría, quienes no tardarían en levantar muros con espinas de hierro y vidrio para protegerse de la delincuencia, encarnada a veces por sus propios vecinos: un violador, varios ladrones, un fumón que mató a su madre y fue portada de un diario sensacionalista, leyendas negras que ya nadie recuerda porque muchos testigos se

han mudado llevándose aquella memoria de batallas perdidas. (BOBDy, 25)

Se alterna el relato de su infancia en Perú y de su presente en España, de nuevo frente a una burocracia desproporcionada que cada vez se lo pone más complicado:

Un año más tarde volví a la misma comisaría. Esta vez la carta sería para mi papá, para mi vieja y para mi tía Ana. La responsable era una mujer que sumó más requisitos a los que figuraban en la hoja informativa (...). Mi pregunta era por qué me exigían tantos requisitos si antes ya me habían dado dos cartas de invitación y mis familiares habían cumplido con los plazos, no se habían quedado ni un día más de los otorgados en su visa. La policía me repetía que ella se limitaba a cumplir la ley, y recitaba el número de un real decreto que nunca llegó a mostrarme, pero que pude leer en internet. (BOBDy, 28)

La razón por la que la negativa de la policía no acaba siendo un problema más grave es porque la madre decide no viajar a España.

Luego la policía me negó de forma definitiva las cartas de invitación. Mi vieja me escribió para decirme que ella y mi tía habían decidido aplazar su viaje. Y que mi papá no viajaría si necesitaba que alguien la atendiera. Asumí que mi papá sí viajaría. Hacía falta un cáncer para que mi vieja enfermara, ella sólo estaba sufriendo los achaques de la vejez, eso pensé en aquel momento. (BOBDy, 29)

La distancia emocional («Hace ya más de veinte años de esto y no recuerdo qué más pasó en nuestra vida ese verano» [BOBDy, 32]) de nuevo ayuda a contextualizar cuál era la situación política de Perú cuando él era un niño.

Luché por ser titular pero me tocó ser suplente. Mi consuelo: era el primer suplente de todo el equipo, siempre jugaba la segunda parte. El futuro prometía grandes cosas: mi carrera futbolística, el país había elegido a su presidente más joven en medio de una crisis social que nos había caído como un huayco, y mi familia parecía feliz pese a que cada día sonaba una nueva alarma. (BOBDy, 33)

A pesar de lo que puede suponer para él la noticia de la cercana muerte de su madre, estar lejos de su hogar lo interpreta como un menoscabo de su autoridad moral como hijo: «Daniel llevó a mi vieja a otro médico. ¿Por qué no lo había hecho antes? Como estaba lejos evité hacer comentarios, no tenía ningún derecho, y empezaba a experimentar la culpa del hijo que no ayuda a sus padres» (BOBDy, 34).

La impotencia frente a lo inevitable, acrecentada por la distancia física, no encuentra consuelo. Galarza confiesa en estas líneas la desesperanza por la falta de información: «Las dos semanas previas a mi viaje fueron largas y exasperantes como las colas en los hospitales públicos de Lima. (...) mis horas libres las dedicaba a sentarme frente al ordenador esperando

novedades. Era lo más cerca que alcanzaba a estar de mi vieja» (BOBDy, 45). Sin embargo, la cercanía implica quizá una intranquilidad mayor, como atestigua la llamada con su padre, que desvela también un extrañamiento fruto de la equiparación de ambas realidades.

«Tengo que tener paciencia, ¿no, cholo?», me dijo mi papá como pidiendo disculpas y tuve ganas de llorar. Se me quebró la voz, él se dio cuenta y me pidió tranquilidad. Quiero creer que su voz también se quebró y que de ahí nació mi fuerza, pero también hubiera sido bueno llorar. Me despedí, colgué, caminé hasta una plaza y me senté en un banco a fumar. Era un día agradable de sol y por la temperatura la gente iba en manga corta por las calles. Yo estaba en Madrid, donde había soñado vivir, mientras a mi vieja la consumía el cáncer. (BOBDy, 49)

Incluso cuando ya es consciente de su enfermedad, Doris Puente se sigue preocupando por su hijo, como haría una madre por su niño. Solo al mirar hacia atrás es capaz Galarza de interpretar esos acontecimientos como lo que eran: una demostración de amor frente a su indiferencia y, en ocasiones, desdén.

Mi vieja siempre me pedía que me alimentara bien, sabía que mi situación en Madrid era la de cualquier latino recién bajado del avión, no importaba mi licenciatura ni que hubiera publicado algunos libros, en España empezaba de cero y no quería que por ahorrar me privara de una dieta sana. Además, hacía varios años una bronquitis grave me había condenado a la cama un par de semanas, (...).

¿Por qué no había correspondido a mi vieja con el mismo interés que ella había demostrado por mi salud? ¿La había querido lo suficiente? ¿Cómo se produce esa desconexión entre un hijo y sus padres a pesar de las apariencias? (BOBDy, 55-56)

La desterritorialización se produce a veces también en el lenguaje: «Mi madre, que había dejado de ser mi vieja como parte de mi autocolonización lingüística desde que me había mudado a España, aterrizó en Madrid a las dos de la tarde del siete de abril de 2009» (BOBDy, 93). El viaje de su madre le hace recordar uno anterior, pero en este caso de él yendo a Lima para arreglar los papeles del visado.

Necesitaba aclarar mis ideas y la familia no era la compañía más estimulante, no sentía que pudiera contarles mi frustración. Esa ausencia de confianza me hizo extrañar un vínculo que yo mismo había saboteado. Sin embargo, en algún momento intenté acercarme a mi madre, pero confesarle mis dudas y penas hubiera sido admitir el fracaso como prueba de mi error, pese a que había logrado que me reeditaran un libro. Recuerdo que lo hojeó sin decir nada. (BOBDy, 93)

El proceso de extrañamiento se hace consciente al regresar. Aunque prefiere, como en otras ocasiones, no compartir con su madre lo que siente. Para él, es un acto de valentía, porque no tiene que admitir que ha «fracasado». Para su madre, en cambio, es una prueba de su falta de confianza y de vergüenza.

La distancia que yo había interpuesto entre ambos permanecía. La llamaba por su cumpleaños, por el Día de la Madre, en Navidad, y las veces que me remordía la conciencia por tenerla abandonada. Le escribía correos de tres líneas como máximo, y más largos si le pedía un favor. Yo no sospechaba que su viaje era mi última oportunidad para abrazarla, reírnos y decirle que era una buena mamá. Me equivoqué al dar por hecho que mi afecto estaba sobrentendido. Es la eterna distancia entre el pensamiento y la realidad, entre la estupidez y la justicia. Mi madre me reclamó una vez que no le hubiera dedicado ningún libro. (BOBDy, 95)

Galarza repasa sus errores uno por uno. No esconde sus descuidos ni sus equivocaciones. Los analiza bajo una lupa que solo es posible extraer al estar fuera del plano de la familia, ya sea temporal, espacial o un plano donde se entrecrucen ambos aspectos. Porque la memoria se articula como un viaje en el que España y Perú son carriles distintos, pero que han permanecido paralelos. Solo la voz del Otro, cuando la suya no alcanza, puede reconstruir el camino.

Los campos de Castilla siempre me han recordado a la Pampa de Junín con sus llanuras tostadas y esa apariencia de que no hay vida en muchos kilómetros a la redonda. Después de Benavente, ya en Galicia, los eucaliptos se multiplican a ambos lados de la carretera, la vegetación es más tupida según aceleras. Ese verde me transportaba a la ceja de selva en Perú, a La Merced y Chanchamayo, a los viajes con mis padres, a ese pedazo de mi mapa sentimental en el que ha crecido la maleza y donde las voces de mis hermanos son las únicas que pueden ayudarme a separar lo real de lo inventado, porque en mi memoria sólo quedan fragmentos de esos años. Siempre he creído que mi familia era feliz cuando mi padre conducía, yo hacía de copiloto y mi madre dormitaba con mis hermanos en el asiento trasero. Por eso me gustan las carreteras. (BOBDy, 97)

Los errores que siempre atribuye a su madre ocupan por fin un lugar distinto. Es la madre la que alienta a los hijos a buscar una vida digna, aunque sea fuera de las fronteras. Pero al mismo tiempo, ese fuera de las fronteras también es demasiado inaprehensible para ella.

Quizá hubieran tenido que invertirlo todo en Daniel. Lupe y yo hemos tomado caminos más difíciles que los señalados por sus consejos. Porque si bien mi madre nos alentaba a viajar, su idea era que viajáramos como turistas, no como inmigrantes. Aunque fue ella quien vio que la única posibilidad de crecer para Lupe era irse de Lima. (BOBDy, 108)

Aparece así el cuerpo exiliado que regresa y que se debe enfrentar a otro cuerpo, en este caso un cuerpo que transita a la muerte y al que se le han acabado las palabras.

Lo primero que hicimos fue bajar el cuerpo de mi madre a la cama eléctrica. En vez de escribir «mi madre» escribo «el cuerpo de mi madre», porque eso ya no era ella, aquellos huesos y esa piel ya no la representaban. Mi madre había pasado a vivir en mi memoria, la única vida que le espera a los muertos. Yo no creo en

reencarnaciones ni en nada que tenga que ver con explicaciones «más allá de la ciencia», frase apadrinada por los esotéricos para justificar sus invenciones. ¿Qué es un cuerpo que no respira? ¿Tiene sentido abrazarlo? ¿Cómo le muestras tu cariño? (BOBDy, 135)

Galarza se enfrenta a la imposibilidad de enmendar sus errores, por eso escribe: para construir un relato que contenga el error, la memoria y las palabras no dichas. Para contar la verdad, como acaba diciendo al final de su libro.



### 3.2.8. *Duelo*. Eduardo Halfon

(2017, Libros del asteroide)

Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) ha abordado su identidad fragmentada como proyecto literario en varias autonovelas familiares; por una parte, en la *nouvelle Saturno* (2017, Jekyll & Jill) que apareció en primer lugar en una edición guatemalteca junto a otra novela breve bajo el título completo de *Esto no es una pipa, Saturno* (2003). Por otra parte, su universo familiar aparece desarrollado, con tramas compartidas, en *El boxeador polaco* (2008), *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014), *Signor Hoffman* (2015) y *Duelo* (2017).

La elección de *Duelo* como parte del corpus de este trabajo responde, en primer lugar, a una cuestión cronológica. Tomamos *Duelo* como un relato único y unitario, a pesar de que haya sucesos aquí relatados que ya aparecieron en los libros anteriores; entendemos por tanto que cada uno de ellos sigue manteniendo su unidad y que no forman una pentalogía, sino un proyecto literario en sí mismo. Por otra parte, analizar la obra familiar completa de Halfon como un todo desequilibraría la estructura de este corpus. Y, por último, aunque en el resto de las autonovelas también haya desplazamientos (que también se replican en este, como la visita al pueblo de Polonia donde vivía su abuelo antes de ser deportado), en este libro Halfon va buscando una respuesta concreta, hace un trabajo de investigación de campo. Dicho esto, nos apoyaremos en ocasiones en los dos textos anteriores (*Monasterio* y *Signor Hoffman*) para analizar algunas cuestiones de relevancia y también, ya que se trata de un texto en otro tono (y con otro argumento), daremos alguna referencia sobre *Saturno*.

Esta autonovela familiar aborda la misteriosa muerte de un tío de Halfon, Salomón, hermano de su padre, en el lago que baña la ciudad en la que vivían en Guatemala. La organización y temporalidad del relato se puede establecer de la siguiente manera: está dividido en capítulos cortos, de una página o página y media, a veces un solo párrafo, y separados entre ellos por un asterisco. Cada capítulo establece una línea temporal. Por una parte están los capítulos de reconstrucción (son capítulos ácronos donde o bien se cuenta la historia de la familia o de alguno de sus miembros o bien se reconstruyen algunos hechos del pasado, pero con los datos o con las conclusiones a las que se llega en el presente); están los capítulos donde se relatan pasajes de la infancia y adolescencia en Guatemala y en Estados Unidos, algunos de ellos son *flashbacks* de acontecimientos que ya se han narrado anteriormente; y por último están los

capítulos que denominamos «de presente» a pesar de usar tiempos verbales del pasado, ya que cuentan el viaje de Halfon a Guatemala para encontrar la verdadera historia de su tío ahogado.

## El paratexto

### 1. Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo

*Duelo* remite a un concepto eminentemente psicológico, definido por el estado consecuente

a la pérdida de un objeto significativo que formaba parte integrante de la existencia. La pérdida puede ser de un objeto externo, como la muerte de una persona, la separación geográfica, el abandono de un lugar, o interno, como la desaparición de una perspectiva, la pérdida de la propia imagen social, un fracaso personal y semejantes. (Plethora, 2014)

Según Freud, en la pérdida del objeto, con el que el sujeto se identifica, algo de él también se pierde. En *Tótem y tabú*, Freud analiza el comportamiento de los primitivos durante el duelo y menciona una práctica que en este caso resulta claramente pertinente: el tabú que se establece durante el duelo es a través de «la prohibición de pronunciar el *nombre* del difunto» (1991, 60). Así pasa en esta historia: el nombre de Salomón es ocultado y prohibido. De hecho, la transmisión de ese nombre a otros varones de la familia termina con su muerte.

Otro argumento que nos conduce a relacionar el duelo con el nombre es la cita bíblica que encabeza el libro: «Y les daré un nombre imperecedero. ISAÍAS 56:5» (*Duelo*, 9). La importancia del nombre en este sentido psicoanalítico ya está plasmada en *Saturno*, donde Halfon escribe:

El padre es un nombre, mi insiste una voz. Así es, dice otra, hay que eliminarlo, hay que matar al padre antes de que nos mate a nosotros. Un verdadero héroe, interrumpe otra, es aquel que logra rebelarse contra la autoridad del padre. ¿Freud?, pregunta alguien. Podría ser, le contentan, aunque no estoy seguro. ¿Tú qué piensas? Pues, sí suena a Freud, respondo, tímido. (*Saturno*, 52)

El libro está dedicado a su hijo, recién nacido en el año de la publicación del libro. Este dato es fácilmente rastreable en entrevistas (véase, por ejemplo, Gordo, 2017): «Para ti, Leo, / que llegaste de madrugada / con un colibrí» (*Duelo*, 7). En la escena que se narra antes del final del libro, la bruja Ermelinda le habla al narrador de la necesidad de tener un hijo, le dice que su vida es «insensata sin un hijo» (*Duelo*, 101) mientras está «sujetando un pequeño colibrí en

la mano y frotándomelo por todo el cuerpo» para ayudarlo a «tener un hijo» (*Duelo*, 101). Al final del libro, en la página en la que la editorial agradece la lectura y presenta otros títulos de la colección aparece una cita referida a la paternidad, en este caso del escritor David Foster Wallace: «Si nunca has llorado y quieres, ten un hijo» (*Duelo*, 107).

Por último, no encontramos más epígrafes dentro del libro donde se reproduzcan citas, aunque es un recurso habitual dentro del propio relato.

## **2. El nombre del autor**

Aunque en otros libros de la serie familiar su nombre de pila está expresamente citado («¿De acuerdo, Eduardo?, pronunciando mi nombre como si fuera una versión de mi nombre sólo para ella, (...)» [*Monasterio*, 21] o «No le haga usted caso, Eduardo, anunció Iliana desde la estufa, así le puso a sus parcelitas de café. Se volvió hacia nosotros. Es que a mi papá, dijo, le gusta mucho eso de poner nombres» [*Signor Hoffman*, 54]), en este caso también aparece el apellido cuando va a visitar a don Isidoro para que le cuente la historia de su tío. La correspondencia con sus datos biográficos, además, es inexcusable.

## **3. Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

En la cubierta del libro, título, nombre del autor y de la editorial aparecen sobrepuestos en una fotografía con dos niños que miran hacia un lugar fuera de la imagen. Aunque se reconoce como una imagen profesional, adquirida para la portada, es curioso que la editorial haya olvidado colocar los créditos en el interior del libro. Aparece únicamente «Fotografía de la cubierta» (en el mismo lugar que en otros libros de la editorial) y dos puntos.

La cubierta y cuarta de cubierta vienen envueltas con una faja promocional que enuncia la segunda edición del libro y donde aparecen varias citas de reseñas elogiosas. Destacan dos de ellas: «Una bellísima cantata, una delicada novela» y «Eduardo Halfon ha construido de nuevo una de sus breves y magnéticas novelas». La primera solapa está dedicada a la biobibliografía de Halfon, donde se citan todas sus publicaciones sin distinciones temáticas o de género. Y la segunda solapa contiene únicamente información sobre otros títulos de la colección.

En la cuarta de cubierta aparecen una cita descartada del libro, dos citas de reseñas y una breve sinopsis, donde la elección de las palabras es tan precisa que sugiere una clara intención de evitar mencionar su carácter autobiográfico. Tan es así, que resulta incluso ambigua la explicación sobre de quién trata esta «novela». Se evita decir que el protagonista es el hermano de su padre y al final parece que se trata de su propio hermano: «duelo como combate que se inicia con el nacimiento de un hermano y duelo también como luto por su muerte». Sobre la cita «fantasma», entrecomillada y en apariencia extraída del libro, se ha hablado en alguna reseña (Roche, 2018) y luego nos referiremos a ella en el análisis por ser un texto periférico que, contradictoriamente, forma parte sustancial del libro.

En las citas de las reseñas se habla de «exigencia ética» y en la sinopsis únicamente se habla de la indagación de Halfon «en los mecanismos de la construcción de la identidad» y vuelve a nombrar al libro como «una novela profunda y emotiva». Resulta un poco contradictorio entonces que la anterior «novela», *Monasterio*, publicada por la misma editorial, no lo fuera tanto:

A medio camino entre novela y autobiografía, en un tono tan sencillo como lírico, *Monasterio* es un viaje conmovedor e intenso a las profundidades de la identidad, la intolerancia religiosa, y los límites y ficciones que el hombre usa para entenderse y sobrevivir. (*Monasterio*, cuarta de cubierta)

#### 4. Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

En el catálogo WorldCat.org el libro aparece en sus diferentes ediciones y traducciones en trece ocasiones bajo la etiqueta de Ficción, nueve bajo la denominación doble de Documento y Ficción, tres bajo las categorías de Biografía y Ficción y seis bajo ninguna denominación.

Es interesante cómo en las traducciones al alemán y al noruego aparece la palabra «Roman» («novela», en esos idiomas) en la portada del libro. En ambas literaturas es muy habitual que aparezca la clasificación genérica en un lugar prominente. En la edición alemana, no obstante, resulta paradójico que la traducción del título haya sido *Duell*, ya que no es la acepción de «duelo» como sentimiento por la muerte de alguien, sino el de afrenta o combate entre dos. No sabemos si es debido a una decisión editorial. Algunas críticas del libro en la versión alemana dan cuenta de ese «error». Por ejemplo, en el diario *Süddeutsche Zeitung*, el autor asegura que el título es «engañoso», ya que «quien lo lea [el libro] descubrirá que no

trata sobre una afrenta entre dos»<sup>70</sup> (Bitter, 2019).

En el catálogo de las bibliotecas madrileñas los 33 ejemplares del libro aparecen siempre con la signatura N de Narrativa, sin embargo, está clasificado bajo el paraguas de las «Novelas autobiográficas».

Javier Goñi firma la primera crítica que aparece de *Duelo* al realizar una búsqueda en Google. En ella, encontramos combinaciones de palabras un tanto contradictorias: «extraordinaria ficción convenientemente repetitiva —es una seña de identidad, en modo alguno un reproche — que gira en torno a su propia familia», «esa memoria hecha ficción»; y habla en todo momento de «novela»: «Eduardo Halfon ha escrito una bellísima cantata, una delicada novela», «esta novela intensa y breve» (Goñi, 2017), aunque no deja muy claro dónde se encuentra esa ficción de la que habla. En ese sentido, habla del número tatuado en el antebrazo de su abuelo y afirma:

Un código de barras, esa matrícula de campo de concentración, que le recuerda continuamente de dónde parte, de la memoria familiar, y que a la vez, sin dejar de ser código, es caldo de cultivo de sus relatos, de sus novelas. Por su literatura transita la memoria de su familia, con sus fallos, con sus secretos, con sus verdades y mentiras, y transita él mismo sin avasallar, sin imponer un empalagoso yo, pues su presencia nunca es agresiva, molesta. (Goñi, 2017)

La segunda reseña, firmada por la escritora Michelle Roche, no habla en ningún caso de ficción, sino de «relaciones familiares» y deja poco espacio a la duda cuando afirma que «el autor guatemalteco nacido en 1971 escribe sobre Salomón, el hermano mayor de su padre, fallecido en la niñez». La autora se centra en la construcción de la identidad fragmentada de Halfon, en la que subraya la doble acepción de la palabra «duelo», «duelo ancestral, a la vez un luto propio y una pelea con el pasado, en donde se cifra la herencia de la identidad» (Roche, 2018).

Es muy destacable que el artículo lo encabece una foto de la familia Tenenbaum, cedida por el propio Halfon, según cuenta la autora. La fotografía la hemos incluido posteriormente en el epígrafe «Fotografías y documentos» del análisis textual.

Pertenece al álbum de su familia polaca, los Tenenbaum. De izquierda a derecha aparecen su abuelo León, su tío abuelo Salomón (el que murió de hambre en Łódz) y en el centro están sus tías abuelas Masha y Raizel. En el costado derecho,

70 Traducción mía.

los padres de todos, la joven pareja de bisabuelos. Según cuenta *Duelo*, León Tenenbaum mantuvo esta foto colgada a la par de su cama toda su vida. (Roche, 2018)

En la tercera y última reseña que citaremos también se utiliza la palabra «novela» y se juega en ciertas partes con la posibilidad de que el texto sea ficción («Porque se intuye que lo que ahí se dice quizá no sea verdad y que la verdad, si existe, es, en todo caso, difícil de conocer y de reconocer. Y eso es la novela, la búsqueda de una verdad» [Hidalgo, 2017]). «Parecen ser», dice su autor, «los recuerdos del propio Halfon, que narra e investiga en primera persona» (Hidalgo, 2017).

También es interesante otro punto que no se ha tratado en ninguno de los artículos examinados y que parece pasar desapercibido: cómo la historia de búsqueda de las verdades familiares en Guatemala contiene un grado importante de realismo mágico, con la inclusión de personajes como el jardinero don Isidoro, la bruja Ermelinda y, sobre todo, bajo nuestro punto de vista, el niño que vende café y tortitas en su barquita del lago y que aparece al final del libro, como una imagen concluyente y al mismo tiempo abierta de la historia que se nos narra.

### **Análisis textual**

*Duelo* debe ser analizado desde una perspectiva distinta al del resto de autonovelas familiares de este trabajo. Como otros textos, es defendido como ficción, a veces por su autor, a veces por la crítica. Al menos, aunque sea indiscutible que el material con el que se trabaja son personas que existieron y situaciones (campos de concentración, diáspora, etcétera) que también se dieron en la realidad, Halfon y la crítica dejan a menudo una duda sobre la autenticidad de todo lo que se cuenta. Es por esto que en muchas ocasiones sus libros familiares son analizados como autoficción o su clasificación resulta contradictoria, como hemos comprobado en las reseñas y catálogos citados.

Aunque esté relacionado, esa no es la principal razón por la que deba abordarse su análisis desde otro punto de vista, sino el hecho de que en las autonovelas de Halfon no existe una metaliteratura donde el autor vaya desarrollando sus dudas: el camino ya está hecho cuando se pone a escribir, lo que efectivamente da una impresión mucho más limpia y pulida, es decir, más premeditada y ficcional, si se quiere, del texto. Aunque no siempre sucede que

tiempo de escritura y de narración divergen. Es más, en la cuarta de cubierta de *Duelo* aparece citado un pasaje metaliterario entrecomillado que no está incluido en el libro y al que nos referiremos con más detalle en el epígrafe «Metaliteratura» y que da cuenta de esta oscilación.

Por otra parte, el protagonista de los libros siempre es Eduardo Halfon, por más que en todas las autonovelas también sus autores lo sean. Sin embargo, la diferencia entre Halfon y otros autores es que estos acaban descubriéndose a través de las preguntas que se hacen sobre los sucesos que narran o, dicho de otra manera, la (re)construcción de las relaciones familiares o de los sucesos traumáticos da como resultado una introspección no buscada, no (siempre) premeditada y cuyo resultado es sorprendente también para el autor, que, como veíamos con las novelas de formación, sale del libro siendo alguien distinto a quien era cuando entró. En el caso de Halfon, ajustándose también a esa idea de *Bildungsroman* y a la búsqueda de verdades y desvelamiento de secretos familiares, la identidad fragmentada de un niño guatemalteco que pasa su infancia en Estados Unidos, de abuelos judío-árabes y judío-polacos, es el motor narrativo.

El resultado de esa mixtura identitaria ya existe antes de comenzar a escribir (con más razón si se han leído sus anteriores autonovelas familiares): precisamente por eso *Duelo* es la más interesante de ellas, porque el secreto familiar convierte de nuevo esa identidad en una incógnita, y parte de su infancia en una sospecha. Asimismo, en este relato sí que existe un personaje distinto a él asociado a ese secreto: su tío Salomón, hermano de su padre, muerto cuando niño y del que nunca se habla en la familia. La historia desconocida, el tabú familiar, si se quiere, es ese personaje, es esa identidad perdida.

Otro de los asuntos transversales de todos los libros que conforman el proyecto literario autobiográfico de Halfon es la deformación de la memoria y la desconfianza hacia ella, la desmemoria y la posmemoria. En varias ocasiones hace alusión a que cuanto más se acceda y se cuente un recuerdo menos preciso y más deformado acabará siendo. Así lo expresa en *Signor Hoffman*:

A veces nos decía que forcejeó con ellos hasta quedarse con su anillo. A veces nos decía que luchó contra ellos hasta quedarse con su anillo. La versión variaba dependiendo del paso de los años, o de su nostalgia, o de su estado de ánimo, o del carácter de la persona que le estuviese preguntando (mi abuelo entendía, acaso

a un nivel intuitivo, que una historia crece, cambia de piel, hace malabares sobre la cuerda floja del tiempo; entendía que una historia es en realidad muchas historias). (*Signor Hoffman*, 94)

Esa desconfianza hacia los procesos de la memoria puede percibirse como uno de los factores por los que Halfon reniega, hasta cierto punto, de la autobiografía. Aunque a partir de Halbwachs se da por cierto que la memoria no es un depósito estático, sino un proceso desde el presente, resulta necesario, aun con reticencias, volver a un pasado que interpela al autor para rescatar una manera de ser o incluso una identidad resquebrajada. Ese movimiento solo puede hacerse desde el lenguaje y esa pugna entre lenguaje e identidad es lo que se revela en la literatura familiar de Halfon.

### 1. Historia desconocida

El comienzo del libro deja claro que la historia desconocida que el autor va a intentar desentrañar tiene que ver con un «protagonista otro», que se nos presenta.

Se llamaba Salomón. Murió cuando tenía cinco años, ahogado en el lago de Amatitlán. Así me decían de niño, en Guatemala. Que el hermano mayor de mi padre, el hijo primogénito de mis abuelos, el que hubiese sido mi tío Salomón, había muerto ahogado en el lago de Amatitlán, en un accidente, cuando tenía mi misma edad, y que jamás habían encontrado su cuerpo. (*Duelo*, 11)

El tabú persigue a la familia, porque representa lo prohibido. Pronunciar el nombre responde a ese tabú, que debe quedar enterrado. El pequeño Halfon sabe que para poder ahuyentar el mal que provoca ese nombre debe realizar un ritual: ya desde entonces existe un acto del habla, compartido con su propio hermano, unas palabras «mágicas» que consiguen desactivar el mandato de no pronunciar el nombre perdido, que sustituyen la falta de conocimiento, pero que funcionan como *borradura*.

Mi hermano y yo hasta nos habíamos inventado un rezo secreto que susurrábamos en el muelle –y que aún recuerdo– antes de lanzarnos al lago. Como una especie de conjuro. Como para ahuyentar al fantasma del niño Salomón, por si acaso el fantasma del niño Salomón aún estaba nadando por ahí. Yo no sabía los detalles de su accidente, y tampoco me atrevía a preguntar. Nadie pronunciaba su nombre. (*Duelo*, 11-12)

Como comentábamos antes, muchos de los detalles de la historia familiar no son desconocidos para el autor. Al contrario, son usados como refuerzo de las tramas que



construye en todas sus autonovelas. En este caso, narrar *grosso modo* la historia de su abuelo libanés contextualiza y al mismo tiempo sirve de contraste a todo lo que no se conoce tan bien.

Sabía que mi abuelo había salido de Beirut en 1919, cuando tenía dieciséis años, con su madre y sus hermanos, volando. (...) Sabía que al llegar a Guatemala había volado encima del Portal del Comercio –cuando frente al Portal del Comercio aún pasaba un tranvía jalado por caballos y mulas– y abierto ahí un almacén de telas importadas llamado El Paje. Sabía que, en los años sesenta, tras estar secuestrado por guerrilleros durante treinta y cinco días, mi abuelo había regresado a su casa volando. Y sabía que una tarde, al final de la avenida Petapa, a mi abuelo lo había atropellado un tren, lanzándolo al aire, o quizás lanzándolo al aire, o al menos para mí, para siempre, lanzándolo al aire. (*Duelo*, 15-16)

Una vez la familia se traslada de Guatemala a Estados Unidos, la maestra pide a Halfon que prepare todas las semanas un discurso distinto para poder practicar inglés. En una ocasión le pide que hable sobre sus antepasados. Sabemos ya que el nombre (y el acto de nombrar) tiene una importancia extraordinaria en este libro, como en toda la literatura de Halfon –hablábamos antes de la insistencia del nombre en la *nouvelle Saturno*–. En este caso, el autor recuerda cómo se entera de que sus dos bisabuelos paternos se llaman igual, y que esa es la razón por la que se le otorgó el mismo nombre al primogénito, al hermano mayor de su padre.

Un viernes, miss Pennybaker me pidió que preparara un discurso sobre mis abuelos y bisabuelos. Ese sábado en la mañana, entonces, mientras mi hermano y yo desayunábamos y mi papá tomaba café y leía el periódico en la cabecera de la mesa, le hice algunas preguntas sobre sus antepasados, y mi papá me dijo que sus dos abuelos se habían llamado Salomón. Igual que su hermano, exclamé rápido en inglés, casi defendiéndome ante ese nombre, como si un nombre pudiese ser una daga, y la voz lejana de mi papá me dijo en español que sí, que Salomón, igual que su hermano. Me explicó por encima del periódico que su abuelo paterno, de Beirut, se había llamado Salomón, y que su abuelo materno, de Alepo, también se había llamado Salomón, y que por eso su hermano mayor se había llamado así, Salomón, en honor a sus dos abuelos. (...) sin saber qué decir ni qué hacer con ese nombre tan peligroso, tan prohibido. (*Duelo*, 24)

El relato que arma siendo todavía un niño funde en palabras elementos reales (su propia investigación: en este caso, preguntar a su padre), la novela familiar que ha heredado (incompleta) y su propia imaginación, que rellena los huecos con elementos fantasiosos con otros aprendidos (Salomón fue rey de Israel).

Ese lunes, entonces, de pie ante mis compañeros, les dije en mi mejor inglés que los dos abuelos de mi papá se habían llamado Salomón, y que el hermano mayor

de mi papá también se había llamado Salomón, en honor a ellos, y que ese niño Salomón, además de hermano de mi papá, había sido el rey de los israelitas, pero que se había ahogado en un lago de Guatemala, y que su cuerpo de niño y su corona de rey seguían allá, perdidos para siempre en el fondo del lago de Guatemala, y todos mis compañeros aplaudieron. (*Duelo*, 25)

Ese relato del niño Halfon da cuenta de cómo la novela familiar freudiana es asumida desde el principio, a través de las palabras. Además de esa historia, quedan, por supuesto, otras también desconocidas que no se acaban de aprehender. El ahogamiento en el lago termina siendo el símbolo de lo desconocido y alcanza también al otro Salomón de la familia (Zalman en *yídish*), hermano de su abuelo, también muerto.

El joven Zalman, en la foto, parece estar asustado, casi triste, como si supiese el destino que le depara. Mi abuelo siempre me decía que su hermano menor era el más bondadoso, que era el mejor estudiante, y que había muerto durante la guerra. Pero nunca me dijo cómo había muerto, ni dónde, ni por qué, quizás porque él mismo no lo sabía (de niño, yo me quedaba mirando aquella vieja foto en la pared, a la par de su cama, y me imaginaba que el hermano menor de mi abuelo, como todo niño Salomón, también se había muerto ahogado en un lago). Nadie en la familia sabía los datos de su muerte. Tal vez nadie quería saberlos. (*Duelo*, 46)

## 2. Protagonista otro

Podemos deducir que el protagonista otro de esta historia es su tío Salomón. Sin embargo, este acaba siendo el símbolo de muchas otras historias familiares y nacionales, lo que repercute principalmente en la identidad del autor.

## 3. Metaliteratura

Decíamos que no hay elementos propiamente metaliterarios en los libros de Halfon. Sin embargo, sí que hubo un pasaje metaliterario en *Duelo* que quedó eliminado del texto final y que puede consultarse en Halfon, 2018. Este pasaje es el que aparece citado en la cuarta de cubierta, con algunas variaciones (y omisiones) respecto al original. La razón por la que ese pasaje, que precisamente es «la conversación de la cual la historia surgió», «la escena que dio origen al libro»,<sup>71</sup> no fue incluido es porque «explica demasiado y *Duelo* es un libro de escasa o ninguna explicación». Para Halfon, la metaliteratura no «cabía en este libro» y esta escena, en la que el padre prohíbe al autor escribir esta historia, servía únicamente «al escritor» y «el libro no perdía nada al quitarla, sino que ganaba algo».

71 Los entrecomillados pertenecen a una conversación privada con Eduardo Halfon.

En el pasaje original, el padre sentencia: «hay que dejar a los muertos descansar en paz, dijo, y yo no entendí cómo mi curiosidad pudiese molestar el reposo o la memoria de su hermano» (Halfon, 2018). El hijo contradice la orden de su padre asegurando que «ninguna historia es imperativa, ninguna historia necesaria, salvo aquellas que alguien nos prohíbe contar». El autor confiesa que incluir ese texto en la cuarta de cubierta fue una sugerencia suya («invita a leer») y que finalmente solo apareció una parte por cuestiones de espacio. En cualquier caso, se trata finalmente de un texto que responde a un secreto revelado. Está a la vista (y entrecomillado), pero sigue perteneciendo a la periferia de la autonovela y no deja de testimoniar que la razón principal para escribir y publicar este libro es romper el tabú, que es precisamente el tema del que trata.

Del mismo modo, en *El boxeador polaco* Halfon dialoga con el escritor Andrés Trapiello y de nuevo se desvela, metanarrativamente, su mandato como escritor nieto de supervivientes: él puede compartir sus dudas, pero está llamado a escribir esa historia.

También resulta obligado destacar cómo la historia familiar de Halfon dialoga en sus diferentes libros. Reproducimos un fragmento de *Monasterio* donde se habla del luto, un sinónimo de «duelo», y que parece haber precedido metanarrativamente la decisión de escribir el presente libro.

Porque uno crece y entonces busca y entiende el significado y el significante de una palabra como luto, su sentido psicológico (Freud: El luto es la reacción a la pérdida de un ser querido, o la pérdida de una abstracción que ha tomado el lugar de algo, como la patria, la libertad o un ideal), su sentido filosófico (Derrida: No hay entonces un metalenguaje para el lenguaje en que un trabajo de luto esté trabajando), o hasta su sentido literario (Mann: Aquello que nombramos estar de luto por nuestros muertos quizás no sea tanto lamentar el no poder llamarlos de vuelta, sino lamentar el no poder querer hacerlo). Uno estudia y lee y se queda medio calvo y adopta una mirada académica cuando dice palabras como luto. Uno llena la palabra luto de entendimiento, la colma de sabiduría y de evangelio, y la palabra luto, ahora sí, empieza a difuminarse y descascararse, empieza a perder poco a poco su sentido más elemental. Su fuerza. Su horror. Su violencia. Su absoluta inmensidad en medio de aquella sala mal iluminada de ámbar por la luz de una candela, con roscas y sandwichitos de queso y olor a familia encerrada y un colchón salpicado de manchas extrañas y sábanas blancas batiéndose ligeramente contra los espejos mientras unas personas, descalzas y fachudas, decían tres veces el kádish. Tres veces el rezo de los muertos. Y yo agarraba fuerte la mano de mi papá. Y no soltaba la mano de mi papá porque la palabra luto me seguía horrorizando, porque la imagen del luto me seguía horrorizando, porque estaba absolutamente convencido de que, bien escondido bajo alguna de las sábanas blancas, se revoloteaba y sacudía el fantasma del muerto. (*Monasterio*, 79-80)

También es significativo cómo, en el libro anterior, se plantea una serie de preguntas relacionadas con su interés por descubrir la historia de su abuelo polaco. En esas preguntas esconde, consciente o inconscientemente, las respuestas.

¿Por qué había viajado a Polonia? ¿Por qué mi insistencia en rastrear los pasos de mi abuelo? ¿Qué creía que iba a comprender al conocer ese apartamento, cuya apariencia posiblemente ya nada tenía que ver con aquel apartamento de septiembre del 39? ¿Qué buscaba, en realidad? ¿Acercarme a mi abuelo, a una tradición? ¿Husmear entre los últimos huesos y fósiles de una truncada historia familiar? Estaba por interrumpir a madame Maroszek y decirle que por favor nos fuéramos, que ya no quería entrar al apartamento, que ya no quería molestar a nadie, cuando ella de pronto sacó unos papeles de su enorme bolsa de cuero y se los entregó a la mujer. Eran fotocopias del archivo histórico, según me habían dicho esa mañana, con nombres y direcciones de las familias judías de Łódź antes de la guerra, y que confirmaban los datos que mi abuelo había escrito en el papel amarillo. La mujer, aún de pie en el umbral, se puso a hojearlos, como para verificar la autenticidad de nuestra historia, de mi historia. (*Signor Hoffman*, 132-133)

Hay dos cuestiones muy reseñables de este fragmento, además de lo mencionado anteriormente, y son, por una parte, la pretensión de veracidad expresada no solo a través del «papel amarillo», sino con la confirmación que esos nombres pertenecen a todas las familias de esa ciudad, que sufrieron las consecuencias del nazismo. Esa historia que Halfon nombra tímidamente como «nuestra» y acaba apropiándosela porque ahora él también forma parte de ella: primero como testigo de la historia de su abuelo, de las consecuencias de su cautiverio y tortura, luego como nieto escritor, es decir, como aquel que puede poner nombre, precisamente, a lo que no se pudo contar durante toda una vida de silencio. Esa dificultad en articular lo que tanto tiempo lleva formando parte de sí es lo que le pasa a continuación, unas páginas más adelante, cuando está frente a la inquilina del apartamento donde vivió su abuelo.

Pregunta ella, tradujo, por qué quería usted conocer el apartamento, si ésta ya está cambiado y hasta remodelado, si éste ya no es el mismo en el que vivió su abuelo tantos años atrás. Yo volví la mirada hacia la mujer y guardé silencio unos segundos. Por primera vez tendría que articular una respuesta, cualquier respuesta. Por primera vez tendría que poner en palabras algo que ni yo mismo entendía. No sé, empecé a murmurar en español mientras madame Maroszek traducía al polaco. Desde hace muchos años sabía que tenía que venir, le dije despacio, que tenía que visitar la casa de mi abuelo aquí en Łódź. Sin saber realmente por qué, le dije. Como un peregrinaje, le dije, y de inmediato cerré los ojos con pudor y me vi a mí mismo vestido en un camisón blanco, y con una corona de petunias en la cabeza, y apoyándome en una larga varilla mientras caminaba descalzo por el desierto. Hay imágenes, pensé al abrir los ojos, que están hechas de plomo. (*Signor*

*Hoffman, 136)*

A través del personaje de madame Maroszek acaba Halfon dejando ver su propia visión sobre el acto de escribir este libro u otros. Es casi al final de esta autonovela.

Acaso esto: que lo importante para madame Maroszek era usar papeles escritos como lugar de encuentro y reconciliación. Acaso esto: que lo importante para madame Maroszek era el papel mismo donde alguien escribe su historia, ya fuera éste una hoja contable o un pliego membretado o un antiguo pergamino de piel. Acaso esto: que lo importante para madame Maroszek no era que alguien escribiese su historia en un libro contable, o en los márgenes de una mala novela francesa, o en partituras invisibles, o en papeles membretados de los hoteles de una ciudad; acaso lo importante, para alguien como madame Maroszek, no era dónde escribimos nuestra historia, sino escribirla. Narrarla. Dar testimonio. Poner en palabras nuestra vida entera. Aunque tengamos que escribirla en papeles sueltos o en papeles robados. Aunque tengamos que levantarnos de una última cena para buscar un último papel amarillo. Aunque tengamos que narrarla sin nombre o con un nombre inventado y escrito en una enorme bitácora. Aunque tengamos que usar pequeños trozos de tiza blanca sobre un muro de humo negro. Aunque tengamos que apropiarnos de los márgenes de cualquier otro libro. (...). (*Signor Hoffman*, 143-144)

Entendemos este fragmento como una reivindicación del acto mismo de la escritura y de una escritura confesional que tiene que armar una historia antigua, compleja, cuyas huellas eran endeble pero permanecen.

#### **4. Pretensión de veracidad**

Como ocurría cuando hablábamos del nombre del autor, tampoco en este epígrafe es necesario indagar demasiado en la pretensión de veracidad sobre lo que cuenta, porque ya lo ha hecho en textos anteriores. Al seguir hablando de la misma familia (o al nombrarse Halfon y Hoffman) no es necesario que recurra a las mismas pruebas de veracidad. Aunque también hay otras identidades que se confirman. Esta, quizá más anecdótica, la de la joven que los lleva y los trae del campamento es corroborada a partir de una película. Ocurre, no obstante, de manera paralela: la comprobación que hace Halfon sobre la veracidad de sus palabras nos sirve a nosotros como lectores para corroborar que esa persona, Robyn Barto, existe:

Me decía que dentro de poco, ahí cerca, en Fort Lauderdale, se iniciaría el rodaje de una película de béisbol, y que ella sería la actriz principal. Yo no estaba seguro de haberle entendido bien o si acaso ella bromeaba conmigo, y entonces sólo le sonreía con suspicacia. Un par de años después, sin embargo, me sorprendió verla en la pantalla del cine como actriz principal de una película, junto a Mimi Rogers

y Harry Hamlin y un joven Andy García, sobre una chica cuyo sueño era jugar béisbol profesional en las grandes ligas. Robyn, leí en la pantalla, en realidad se llamaba Robyn Barto, y la película –la única que ella llegó a protagonizar–, *Blue Skies Again*. (*Duelo*, 27)

Existen algunos ejemplos sobre pretensión de veracidad en *Monasterio* y a los que recurrimos porque las tramas literarias de Halfon forman parte del mismo mapa identitario. Para empezar, habla de sí mismo como ingeniero, que es su profesión («Quizás por novedoso, quizás porque el ingeniero que aún soy se deslumbra con ese tipo de mecanismos, ese primer café israelí me pareció exquisito» [*Monasterio*, 25]), como también lo hace posteriormente en *Signor Hoffman* («Es mucho más recomendable y sensato, especialmente en fronteras de cualquier tipo, ser ingeniero que escritor» [*Signor Hoffman*, 77]); y, con respecto a su familia, los datos que proporciona son coherentes entre ellos, aunque en cada libro se centre en una parte de su historia. Si en *Monasterio* el motor narrativo es el conflicto con su identidad judía, en *El boxeador polaco* la trama se centra en su abuelo León, superviviente de campos de concentración nazis. Por supuesto, ambos textos comparten escenarios y los datos se complementan entre sí:

Iba a decirle que mi abuelo había sido un árabe judío de Beirut, y mi abuela una árabe judía de Alejandría, y mi otra abuela una árabe judía de Alepo, y que eso entonces me hacía a mí también un poco árabe –tres partes árabe, de hecho, una parte polaco–, pero sólo me quedé mirando su nuca como escaldada por el sol y jugando con mi último cigarro, sin encenderlo. (*Monasterio*, 26)

De nuevo ocurre que Halfon repasa la historia ya contada, la resume, la conecta con el libro presente, porque ese *acto de barbarie* es el único que puede estructurar, elaborar y asimilar las vivencias que conformaron su historia familiar y que han determinado quién es.

Tenía dieciséis años. Pasaría el resto de la guerra –los próximos seis años– como prisionero en varios campos de concentración, incluido Sachsenhausen, incluido Neuengamme, incluido Buna Werke, incluido Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco, entrenándolo a pelear no con los puños, sino con palabras. Mi abuelo salió de Polonia en el 45, y jamás quiso regresar, jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. (*Monasterio*, 107)

En un momento determinado, Halfon le cuenta a Tamara (una mujer que solo cumple el papel de mujer en el libro) qué artimañas han tenido que hacer algunos judíos de los que él tiene noticia para salvarse de las cámaras de gas. Uno de ellos es el bisabuelo de otro escritor, Andrés Neuman, cuya historia está contada en la autobiografía familiar *Una vez Argentina* (Alfaguara, 2003).

El bisabuelo judío de un amigo, le dije a Tamara intentando no mirar sus pantorrillas redondas y suaves, consiguió salir de Alemania con los papeles de identidad que le quitó a un soldado alemán, a un soldado nazi de apellido Neuman. Salió disfrazado de un soldado alemán de apellido Neuman. Salió disfrazado de uno de los soldados alemanes que querían matarlo. Se hizo pasar por otro y así se salvó. Al llegar a Argentina, decidió conversar el nombre de su verdugo y salvador. Neuman. (*Monasterio*, 132)

### **5. La autonovela como espejo**

Lo más interesante de la escritura familiar de Halfon es su hiperconciencia: cuando escribe él nunca pierde de vista las preguntas que le interpelan directamente. Aunque su historia familiar tenga puntos ciegos o secretos no desvelados, la fragmentación de su identidad es lo que constituye el mayor misterio. Es a sí mismo a quien va a buscar a Guatemala. La prueba está en el siguiente fragmento, cuando va a visitar al jardinero, don Isidoro, y se tiene que anunciar como «el señor Hoffman». Enfrentarse a la historia de su tío provoca un encuentro con el sí mismo que se ha perdido y el que nunca pudo ser, por haberse marchado de niño a otro país. Su historia personal es el resultado y el reflejo de lo que les ocurrió a sus padres y a sus abuelos y a sus bisabuelos.

¿Y está don Isidoro?, le pregunté, secándome la frente y viendo cómo de pronto se asomaba el hocico del perro por debajo del portón. ¿Quién lo busca?, preguntó ella. (...) Dígame que lo busca el señor Halfon, le dije, que soy el nieto del señor Halfon. Ella no dijo nada durante unos segundos, tal vez confundida, o tal vez esperando a que yo le diera un poco más de información, o tal vez no me había escuchado bien. ¿Quién dice usted que lo busca?, preguntó de nuevo a través del portón. El nieto del señor Halfon, le repetí, enunciado despacio. ¿Perdone?, dijo ella, su tono apagado, algo asustadizo. El perro parecía ahora más enfurecido. Estaba ladrando y rasgando el portón con sus patas delanteras. Dígame a don Isidoro, dije desesperado, casi gritando o ladrando yo mismo, que soy el señor Hoffman.

Hubo un breve silencio. Hasta el perro enmudeció.

Voy a ver si está, dijo ella, y yo me quedé quieto, ansioso, nada más oyendo el sonido de sus sandalias y de la lluvia en la montaña y el perro gruñéndome de nuevo por debajo del portón. A veces siento que lo puedo oír todo, salvo el sonido de mi propio nombre. (*Duelo*, 21-22)

El origen de ese «Hoffman» lo encontramos en la autonovela *Signor Hofmann*, que es como lo nombran erróneamente en una conferencia sobre la memoria de su abuelo, prisionero en Auschwitz. En ese mismo libro, cuenta su viaje a Polonia y en un momento dado, como no consigue hacerse entender con el ascensorista del hotel, acaba reflexionando:

Repetí mi nombre aún más recio y más lento, pero él sólo sacudió la cabeza y se inclinó hacia mí, como pidiéndome que por favor lo auxiliara. Y de pronto, mirándolo todo indefenso y encorvado ante mí, se me ocurrió que no era que no oyese bien mi nombre, sino que éste le sonaba demasiado ajeno, demasiado desconocido, que mi realidad, en fin, no entraba en la suya. Entonces me pegué una vez en el pecho con el puño, y adopté una voz grande y firme y que ya no era la mía, y Hoffman, le dije. (*Signor Hoffman*, 123)

Sin embargo, unas páginas después, Halfon nos introduce una duda razonable sobre el origen de ese nombre, que tanto aparece en sus autonovelas, con la ligera variación de una «n» de más: «Y de pronto, con su mano aún en el aire, espetó: Hoffmann era el funcionario encargado de darles nombre a los judíos polacos» (*Signor Hoffman*, 126). Nombrar es un trabajo que él mismo hace como autor: pone nombre, igual que hacía ese funcionario que repartía, según su humor, apellidos más jocosos o más serios a las familias de judíos campesinos que nunca habían usado un apellido de manera formal.

Estos fragmentos pertenecen a sus andanzas en Polonia, pero ese viaje es un símbolo en sí mismo. Él mismo, como nieto, está cumpliendo un mandato al enfrentarse a ese viaje. Su abuelo polaco, que había sobrevivido a Auschwitz, no quería que su nieto viajara a Polonia, sin embargo, es el propio abuelo el que le escribe en un papel las señas de su casa en Łódź. Reproducimos juntos un fragmento de *Duelo*, otro de *Signor Hoffman* y otro de *Monasterio*, por ser complementarios y, en concreto, porque en el segundo se reproduce el contenido exacto (y comprobable) del papel amarillo con la dirección que se cita en el primero y en el tercero se reproduce prácticamente idéntica la frase sobre cómo se sentía su abuelo respecto a sus compatriotas.

Mi abuelo jamás volvió a su ciudad natal. Jamás quiso volver. No hay que ir a Polonia, decía. Los polacos, decía, nos traicionaron. Yo viajé a Polonia en contra de sus deseos, entonces, pero con un pequeño papel amarillo en donde él mismo me había escrito, poco antes de morir, la dirección exacta de su casa en Łódź, los nombres completos de sus padres y hermanos. Un último mandato o decreto, quizás, o quizás una especie de trepverter, como lo habría nombrado mi abuelo, que en yídish significa aquellas palabras que se nos ocurre decir demasiado tarde, ya bajando las gradas, ya de salida. (*Duelo*, 47)

Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Su manera de tacharlos, supongo, de prohibírmelos. Y pensé en Łódź, en su apartamento de Łódź, ubicado en la planta baja de un edificio en la esquina de las



calles Zeromskiego y Persego Maja, número 16, cerca del mercado Zielony Rynek, cerca del parque Poniatowski, y en el cual él y su novia Mina y sus amigos estaban jugando una partida de dominó cuando los soldados alemanes o polacos los capturaron a todos, una tarde, en noviembre del 39. Y pensé en el rostro entre cínico y desilusionado de mi abuelo cada vez que yo le decía que quería viajar a Polonia, a Łódź, al mercado Zielony Rynek, al edificio número 16 en la esquina de las calles Zeromskiego y Persego Maja, donde aquella tarde él vio por última vez a sus hermanos y padres y adonde, desde aquella interrumpida partida de dominó, en noviembre del 39, él ya jamás volvería. Para qué quiere usted ir a Polonia, me decía. No debe usted ir a Polonia, me decía. Los polacos, me decía, nos traicionaron. (*Monasterio*, 62)

Mi abuelo llegó a Guatemala después de la guerra, después de seis años de estar prisionero en distintos campos de concentración, incluido Sachsenhausen, y Neuengamme, y Buna Werke, y Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco, entrenándolo durante toda una noche a defenderse y lanzar puñetazos con palabras. Mi abuelo vivió el resto de su vida en Guatemala y murió en Guatemala ya viejo y aún ofendido con sus compatriotas y con su lengua materna. Jamás regresó a su país natal. Jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. Los polacos, me decía, nos traicionaron. (*Signor Hoffman*, 118)

Las tradiciones judías le hacen partícipe de la historia de su familia, que ejemplifica, al modo de los «pequeños relatos» la historia de su pueblo. Con trece años cumple con el ayuno judío, llamado Yom Kipur. Durante la ceremonia en la sinagoga, narra lo siguiente: «mis abuelos seguían de pie, seguían susurrando nombres y cifras, y más nombres y cifras, y de repente, entre tanto susurro, oí claramente que mi abuelo libanés pronunció el nombre de Salomón» (*Duelo*, 49). Es en ese momento, en ese acto ritual, cuando comprende que él mismo forma parte de la historia de ese niño.

Yo tenía en la mano una galleta polvorosa, y le daba pequeños mordiscos, cuando le pregunté a mi papá en inglés por qué mis abuelos le habían dicho al rabino todos esos nombres. Con algo de dificultad, mi papá me explicó en español que era la oración para honrar la memoria de los muertos. Yizkor, se llama, me dijo. (*Duelo*, 49)

En *Signor Hoffman*, cuando consigue entrar finalmente al apartamento donde vivió su abuelo en Polonia, con la excusa de necesitar entrar al baño, expresa también un acto de comunión donde quizá se acabe dejando ver más a sí mismo que a su propio abuelo: «Sólo levanté el asiento del inodoro y traté de orinar lo más limpio posible, sin salpicar tanto y sin pensar tanto en que ahí mismo, hacía setenta años, también había salpicado un poco mi abuelo» (*Signor Hoffman*, 137).

Sus cambios de residencia, incluso sus cambios de idioma o los años que separan su vida de la vida de sus antepasados, no implican un alejamiento de sus señas de identidad, de cómo narrativamente se conforma su propio yo. Así se lo hace saber el jardinero:

Dígame, joven, usted y sus hermanos crecieron fuera del país, ¿verdad?, me preguntó don Isidoro mientras emitía un vaho de humo, y yo le dije que sí, que nos fuimos del país de niños, a Estados Unidos, y a pasamos muchos años allá. Tantos años, le dije, que a veces siento que ya no soy de aquí. Don Isidoro hizo un par de chasquidos con la lengua, sonriendo, meneando la cabeza como para señalar la totalidad de aquello que nos rodeaba. Usted, joven, dijo, siempre va a ser de aquí. (*Duelo*, 59)

Y aunque él viaja a Guatemala para buscar respuestas sobre la misteriosa desaparición de su tío, Halfon acaba enfrentándose a sí mismo, que es en definitiva el viaje que se está queriendo contar:

Yo le pregunté qué hierbas o raíces le había echado, pero doña Ermelinda sólo me dijo que bebiera despacio, que me ayudaría a ver la verdad. (...) Quería preguntarle cuál verdad, o cuál de todas las verdades, o la verdad de quién exactamente. (...) No la verdad del niño ahogado, dijo la anciana. Sino la verdad que usted lleva dentro, dijo. Su verdad suya, dijo, usando ese doble posesivo tan común entre los hablantes indígenas. (*Duelo*, 91-92)

En otro episodio en Guatemala narrado en *Signor Hoffman* aparece claramente expresado su desarraigo hacia el país, que conduce a una identidad fragmentada que está constituida por los recuerdos y no por las patrias.

No sé por qué siempre me resulta difícil convencer a las personas, incluso convencerme a mí mismo, de que soy guatemalteco. Supongo que esperan ver a alguien más moreno y chaparro, más parecido a ellos, escuchar a alguien con un español más tropical. Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país, tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y describo desde fuera. Soplo humo sobre mis orígenes guatemaltecos hasta volverlos más opacos y turbios. No siento nostalgia, ni lealtad, ni patriotismo, pese a que, según le gustaba decir a mi abuelo polaco, la primera canción que aprendí a cantar, cuando tenía dos años, fue el himno nacional. (*Signor Hoffman*, 40)

Halfon narra un episodio ocurrido durante su adolescencia que desencadena, por identificación, la narración de su padre. Halfon le rompe el pie a su hermano en una riña y ese acto físico de enfrentamiento revela una parte de la novela familiar:

No fue mi culpa, le dije, aunque sabía muy bien que sí había sido mi culpa, que la

culpa no tenía nada que ver con la patada de mi hermano, ni con defenderme, ni con su pie roto, sino con algo mucho más profundo y mitológico, con algo que sólo pueden entender dos hermanos. (*Duelo*, 95-96)

En *Signor Hoffman* Halfon retrata ya la relación con sus hermanos y hace alusión a este hecho y también al libro anterior (*Monasterio*), al hacer referencia a la riña que mantuvieron durante la boda de su hermana.

Y una vez más me puse a pensar en mi propio hermano, y mi propia hermana, y nuestro propio baile de hermanos: baile accidentado, torpe, a veces hasta furioso. Acaso por el frío o por la falta de sueño, sólo podía pensar en todas nuestras riñas y peleas. Las primeras, siempre histéricas, de niños mimados. Las que luego, de adolescentes, llegarían a golpes con mi hermano (en la última de las cuales él paró en el hospital, con el pie roto, al intentar patearme el vientre y yo detener su patada con el codo). Las de adultos, cuando el arma principal ya no era el puño, sino el silencio. Y la más reciente, la más dura, antes de la boda ortodoxa de mi hermana, en Israel. (*Signor Hoffman*, 63-64)

Después de que sus padres lleven a su hermano al hospital, Halfon está esperando el castigo de su padre, un castigo físico, que, sin embargo, no se produce. El padre de Halfon extiende la mano y cuando el niño está esperando «recibir una bofetada o un manotazo» lo que obtiene en realidad es la foto de un niño en la nieve, la foto de su tío. Esa ofrenda precede a la narración de una historia.

Aquella noche, la noche que más debería haberme gritado, mi papá no me gritó.  
(...)

Mi papá, sentado en el borde de la cama, me dijo que nunca había conocido a su hermano Salomón. Me dijo que ya nadie en la familia sabía muchos detalles de la vida de Salomón, ni de su muerte, pues mis abuelos rara vez hablaron de él. Me dijo que su hermano había nacido en 1935, enfermo, aunque no se sabía de qué, realmente. (*Duelo*, 97)

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

El peso cultural de la historia es el mimbre en el que se basa la literatura familiar de Halfon. Hay muchos secretos, porque las diferentes ramas de la familia provienen de países y regiones con situaciones políticas complicadas: desde los campos de concentración, hasta Oriente Medio o la propia Guatemala.

Una mudanza temporal, insistían mis papás, sólo mientras mejoraba la situación política del país. ¿Qué situación política del país? Yo no terminaba de entender eso de la situación política del país, pese a estar ya acostumbrado a dormirme con el sonido de bombas y tiroteos en las noches; y pese a los escombros que había visto con un amigo en el terreno detrás de la casa de mis abuelos, escombros de lo

que había sido la embajada de España, me explicó mi amigo, al ser ésta incendiada con fósforo blanco por las fuerzas del gobierno, matando a treinta y siete funcionarios y campesinos que estaban dentro; (...). Tampoco terminaba de entender cómo podía ser una mudanza temporal si mis papás ya habían vendido y vaciado nuestra casa. Era el verano del 81. Yo estaba a punto de cumplir diez años. (*Duelo*, 16-17)

En el fragmento anterior se explica la situación política guatemalteca a través del recuerdo de la mirada de un niño de diez años. Es decir, bajo una mirada que no comprende del todo lo que ocurre y que duda de la veracidad de lo que le dicen. Así es como Halfon continúa la historia de éxodo de su familia y acaba creciendo en Estados Unidos y dejando de hablar español. Sin embargo, de su vida en Guatemala conserva las historias de su pueblo, al menos como recuerdos. Y es el personaje de Isidoro quien transmite a los niños esas historias «mágicas» sobre el lago, el que les forma como receptores de la historia de su región. Hay varios pasajes importantes en este sentido:

- a) Al principio del libro, Halfon cuenta cómo Isidoro les llenaba la cabeza de historias, que ellos creían a pies juntillas. Bajo la estructura anafórica de un capítulo, Halfon llega a decir: «Y le creíamos cuando nos decía que los dos cuerpos que una mañana amanecieron flotando cerca del muelle no eran dos guerrilleros asesinados y lanzados al lago, sino dos muchachos cualquiera, dos muchachos buceando» (*Duelo*, 29). La mentira es un recurso de protección que oculta la realidad bélica del país centroamericano, una situación que precisamente en esos años se recrudeció y por lo que la familia de Halfon se ve obligada a marcharse.
- b) Don Isidoro también les transmitía rituales, relacionados con las creencias de un lugar determinado, su pueblo, en los que las palabras adquirirían una importancia fundamental y, sobre todo, más que las palabras mismas, lo que se podía hacer con ellas:

De niños, ayudábamos a don Isidoro a plantar árboles alrededor del jardín. Don Isidoro abría el hoyo con una piocha y luego se hacía a un lado y nos dejaba a nosotros meter el retoño de árbol y volver a llenar el hoyo con tierra negra. Recuerdo que plantamos un eucalipto en la entrada, una hilera de cipreses en el lindero con el terreno vecino, un pequeño matilisguate en la orilla del lago. Recuerdo que, antes de llenar cada hoyo con tierra, don Isidoro nos decía que debíamos acercar nuestra cabeza y susurrar en el hoyo una palabra de ánimo, una palabra bonita, una palabra que ayudara a ese árbol a echar bien sus raíces y crecer (mi hermano, invariablemente, susurraba adiós). Esa palabra, nos decía don Isidoro, quedaría ahí para

siempre, sepultada en la tierra negra. (*Duelo*, 30)

- c) Ese alcance memorístico también se percibe con la nominación de la población en la que viven y del lago que la baña: Amatitlán. Es una palabra que lo engloba todo y que puede esconder muchos significados.

De niños, don Isidoro nos decía que la palabra Amatitlán, en la lengua de sus ancestros, significa lugar rodeado de amates, debido a todos los amates que rodean el lago. Otras veces nos decía que la palabra Amatitlán, en la lengua de sus ancestros, significa ciudad de las letras, debido a los glifos que sus ancestros hacían de la corteza de los árboles del lago. Aún otras veces, riéndose, nos decía que la palabra Amatitlán ya no significa nada. (*Duelo*, 31)

- d) Aunque Halfon tarde en relacionarlo con la historia de su tío, él y su hermano son testigos de los secretos que esconde el lago, que son descubiertos gracias a don Isidoro. El lago, sea orgánica o metafóricamente, contiene y cobija a los antepasados de un pueblo.

De niños, don Isidoro nos llevaba a una playa secreta del lago. (...) Don Isidoro nos decía que era una playa secreta. Nos decía que nunca debíamos revelársela a nadie. Y luego, tras sentarnos en el fango, don Isidoro se quitaba la camisa, entraba caminando despacio al agua, y desaparecía por completo. Nosotros nos quedábamos esperando en la orilla, bien portados en el fango, siempre temerosos a que don Isidoro no volviera a aparecer (mi hermano, sin falta, lloraba). Pero don Isidoro siempre aparecía. (...) Éramos demasiado niños para entender que don Isidoro estaba sacando del lago piezas arqueológicas mayas, tinajas y jarras precolombinas, acaso hechas por sus propios ancestros, las cuales le vendía a uno de mis tíos por un par de dólares. (*Duelo*, 31-32)

- e) El último pasaje, y el más importante, es el que relata cómo don Isidoro intenta convertir a Halfon y a su hermano al catolicismo. El libro no nos aclara si esa redención que busca el hombre tiene algo de cierto o es una metáfora de todos los niños que murieron:

De niños, don Isidoro a veces nos guiaba hacia un patio que quedaba atrás del chalet de mis abuelos, un patio oscuro y estrecho y lleno de ropa tendida, y ahí atrás, ya bien escondidos en aquel patio, nos enseñaba a hincarnos, a persignarnos, a rezar como dos niños católicos. Luego, mientras los dos rezábamos confundidos y mi hermano me agarraba fuerte del brazo, don Isidoro nos decía en murmullos que tal vez así el Señor nos perdonaría el pecado de haberle matado a su hijo. (*Duelo*, 32-33)

Como parte de ese espejo en el que se convierte el texto escrito, Halfon se reconoce en una situación distinta, como conferenciante en una universidad alemana, es decir, como alguien

público cuya voz es tomada en consideración, mientras guarda silencio sobre lo que albergaba el edificio donde se asienta ahora esa universidad. Es a través del texto donde él no solo recuerda lo que se construyó en ese mismo lugar, sino que toma conciencia de la dimensión política de su presencia. Y así lo hace saber.

Y antes de Berlín también había estado unos días en Fráncfort, también invitado a dar una conferencia en la universidad (...). Y mientras yo daba mi conferencia en un ostentoso y antiguo salón, no pude dejar de pensar que ahí mismo, en ese mismo edificio que ahora era una gran universidad, se habían trabajado y elaborado los cilindros de gas que mataron a las hermanas de mi abuelo, a los padres de mi abuelo. (*Duelo*, 38)

Otro de los secretos que se desvela en este libro, a pesar de que, como decíamos, la historia ya se ha tratado en anteriores autonovelas, es la reacción de su abuelo polaco en un museo de aviación en Miami.

Mi abuelo lo observó hacia arriba durante mucho tiempo, no podría precisar ahora cuánto tiempo, pero lo recuerdo eterno. Él no nos dijo nada. No tenía expresión alguna en el rostro. Ninguna euforia o satisfacción al haber encontrado el avión que había estado buscando, y que obviamente era la razón por la cual estábamos ahí. De pronto mi abuelo bajó la mirada y nos dijo que ya estaba bien, que nos podíamos marchar, y entonces nos marchamos, y no sería hasta treinta años después, en un viaje a Berlín, que yo por fin entendí o creí entender la falta de expresión en su rostro, y acaso también el significado para mi abuelo de aquella tarde en el museo de aviones. (*Duelo*, 36)

En ese viaje a Berlín, treinta años después, Halfon visita el campo de concentración de Sachsenhausen y su archivo público, donde busca información sobre su abuelo. Cuando está a punto de darse por vencido, le recomiendan que busque a su abuelo con el nombre yídish y entonces descubre lo siguiente:

Mi abuelo, Lieb Tenenbaum, no León Tenenbaum, primero prisionero número 9860, luego prisionero número 13664, había estado en Sachsenhausen hasta su traslado, el 19 de noviembre de 1940, al campo de concentración Neuengamme, cerca de Hamburgo, donde se convirtió en el prisionero número 131333. Casi cinco años después, el 13 de febrero de 1945, ahora como prisionero número 69752 (número recibido y tatuado en Auschwitz), había vuelto de nuevo a Sachsenhausen, pero esta vez lo habían ubicado en el Arbeitslager Heinkel, en el campo de trabajos forzados Heinkel.

No entendí el lío de números. Por qué tantos números. Por qué seguir cambiando de número. Como si en la guerra un prisionero fuera en realidad muchos prisioneros, y un hombre muchos hombres. (...) Le pregunté a mi amiga qué era eso de Heinkel, y ella y la chica del laboratorio se quedaron hablando un rato en alemán. Heinkel, por fin me explicó mi amiga, era una fábrica ahí cerca, en Oranienburg, donde los nazis producían aviones de guerra, especialmente uno, el modelo He 177. Tu abuelo trabajó ahí, en Heinkel, me dijo, durante los últimos

meses de la guerra. (*Duelo*, 43-44)

Es entonces cuando comprende la importancia de la visita al museo de aviación y por qué su abuelo se había quedado petrificado mirando el modelo que él mismo había construido siendo prisionero. Pero la historia de ese avión tiene otra dimensión todavía desconocida por Halfon:

El modelo de avión Heinkel He 177 era un bombardero pesado, de largo alcance. En los últimos meses de la guerra, varios de esos aviones se cayeron cerca de Stalingrado, misteriosamente, sin ningún enfrentamiento con aviones de los aliados, sin que nadie supiera por qué. Y nunca se supo por qué. Se cree, me dijo mi amiga, que fue un sabotaje por parte de algunos prisioneros judíos que forzaban a trabajar en la fábrica de Heinkel en Oranienburg. Se cree, me dijo, que algunos judíos de Oranienburg, a su manera, ayudaron a derribar una flotilla de aviones nazis. Es posible, me dijo mi amiga, que tu abuelo haya sido uno de esos judíos. (*Duelo*, 44-45)

Los secretos familiares y, en realidad, las experiencias traumáticas como la de su abuelo en los campos de concentración, no son ajenas a Halfon. El proceso de conocimiento no parte de la escritura, sino que a través de la escritura se narra y se elabora lo que se fue conociendo poco a poco, tal y como confiesa en este fragmento. El detalle del número de teléfono resulta un engaño inocente para no enfrentar a un niño a la verdad de la historia, sin embargo, no se trata de una ocultación, sino de una huella. No en vano, el número tatuado en el antebrazo de su abuelo polaco es el recuerdo más fuerte que tiene de él, lo cuenta en una entrevista donde dice, quizá inconscientemente, «lo tengo tatuado en mi memoria» (Batalle, 2015). Esa es la confirmación de que el tatuaje traspasa la piel, de que los hijos y los nietos de las víctimas graban esos traumas en la memoria y acaban teniendo que lidiar ellos mismos con esa parte de su propia historia.

De niño yo no sabía casi nada de su experiencia durante la guerra, más allá de que nos soldados alemanes o polacos lo habían capturado frente al apartamento de su familia en Łódź, en noviembre de 1939, cuando él tenía veinte años, mientras jugaba con unos amigos y primos una partida de dominó. Mi abuelo nunca me hablaba de aquellos seis años, ni de los campos, ni de las muertes de sus hermanos y padres. Yo tuve que ir descubriendo los detalles poco a poco, en sus gestos y en sus bromas y casi a pesar suyo. De niño, si yo dejaba comida en el plato, mi abuelo, en vez de regañarme o decirme algo, sólo extendía la mano en silencio y se terminaba toda la comida él mismo. De niño, mi abuelo me decía que el número tatuado en su antebrazo izquierdo (69752) era su número de teléfono, y que se lo había tatuado ahí para no olvidarlo. Y de niño, por supuesto, yo le creía. (*Duelo*, 39)

Ya que su abuelo no quiso volver nunca a su ciudad natal, es Halfon el que hereda el mandato y debe saldar las cuentas pendientes. En ese viaje «de regreso», porque es un viaje a su

pasado heredado, Halfon debe recorrer los lugares señalados y los archivos, donde por fin descubre qué destino corrió el hermano de su abuelo, el otro Salomón. De esta manera, Halfon pone al descubierto lo que estuvo escondido durante años, o fue desconocido: lo obscuro, lo abyecto, lo que no se quiso remover. Y lo deja por escrito.

En una de las tantas viejas bitácoras que se conservan en el despacho de la comunidad judía de la ciudad (...), por fin encontramos un documento frágil, desteñido, mecanografiado todo en polaco y con número de registro 1613, que detallaba cómo Zalman había muerto en el gueto de Łódź, (...) un par de meses antes de la liquidación del gueto. El hermano menor de mi abuelo, leímos en el documento, de apenas veinte años, había muerto de hambre. (*Duelo*, 47-48)

Volviendo a la escena del ayuno judío, cuando Halfon reconoce el nombre de Salomón en el rezo, finalmente se atreve a preguntarle por él a su padre. Nótese la sensación de estar formulando «una pregunta ilícita», porque arrogarse la portavocía de la reconstrucción de una historia familiar siempre genera fricciones: no solo narrar, también el hecho de saber provoca que se desajusten los parámetros en los que ha vivido una familia durante un tiempo a veces muy largo.

Yo seguí mordisqueando la galleta. ¿Nombres de familiares muertos?, le pregunté, y después de un silencio él me dijo que sí, pero que también de amigos muertos, y de soldados muertos, y de los seis millones muertos, y ese número, para un judío, aun un niño judío, no necesita más explicación. ¿También el de su hermano Salomón, entonces, el que murió ahogado en el lago? Sabía que estaba haciendo una pregunta ilícita, hasta peligrosa. Pero ya tenía trece años, ya era todo un hombre, ya había ayunado, ya me era permitido hacer las preguntas que hacen los adultos. Mi papá me observó unos segundos y yo pensé que estaba a punto de echarse a llorar. No sé de qué está hablando, balbuceó, y me dejó solo con mi galleta. (*Duelo*, 50)

Esta escena está vinculada con otra, con la «escena borrada», que rebrota una y otra vez a partir de los indicios que encuentra Halfon. Una tarde, madre e hijo se disponen a entregarle al padre «unos papeles» en la fábrica donde este trabaja. Un policía detiene a la madre por exceso de velocidad y Halfon relata lo siguiente:

Y yo, por hacer algo, por distraerme, por cobarde, abrí el folder de cartulina blanca.

Era una carta larga, en dos papeles mecanografiados. Ambos papeles, no lo olvido, tenían el logotipo de un enorme y elegante sauce llorón en la parte superior derecha, y el nombre de un cementerio o una casa funeraria que ahora he olvidado o que quizás nunca supe. Empecé a leer la carta, medio aburrido por su lenguaje serio y frívolo, hasta que de repente llegué a la línea donde estaba escrito el nombre de Salomón. Y cerré el folder blanco. (*Duelo*, 55)



Cuando reanudan la marcha, después del incidente con el agente de policía, Halfon se atreve a preguntarle por los papeles que van a entregar.

Es sobre el hermano de su papá, mi amor, dijo finalmente. Salomón, le dije rápido y ella se volteó hacia mí y sonrió a medias, acaso sorprendida de que yo recordara aquel nombre tan pocas veces pronunciado. Sí, Salomón, dijo. El que murió en el lago, me apuré a decir. Mi mamá ya no estaba sonriendo. ¿En el lago?, me preguntó confundida, ¿qué lago, mi amor? En Amatitlán, le dije. El niño Salomón, le dije. El que murió ahogado en el lago de Amatitlán. Mi mamá se estacionó enfrente de la fábrica de mi papá y apagó el motor del carro. Pero si él no murió en un lago, dijo. Murió en Nueva York, dijo, cuando era niño. Y está enterrado allá, en Nueva York, dijo señalando con la mirada los papeles que yo tenía en las manos. (*Duelo*, 56)

Este momento es crucial en su desarrollo identitario, porque lo que hasta ahora ha percibido como un secreto, como un tabú en el que toda su familia participa, pero que él en realidad conoce en parte, ahora se convierte en una historia falsa, en un mito cuyo origen desconoce:

¿Nueva York? ¿Cómo que murió en Nueva York? ¿Cómo que está enterrado en Nueva York? ¿Y aquel niño flotando en el lago, aquel niño pálido y desnudo y con rostro teñido de azul? ¿Y aquel rezo secreto en el muelle?

Pero no dije nada. No sabía qué decir. No sabía ni qué pensar. El niño Salomón había muerto en el lago. De eso estaba seguro. O al menos estaba seguro de que eso me habían dicho de niño, en Guatemala. ¿O no?

(...) ¿De dónde sacó usted que murió en el lago, mi amor? (*Duelo*, 56-57)

El relato está magistralmente urdido para que el siguiente capítulo sea su encuentro por fin con don Isidoro siendo adulto, en los capítulos llamados «de presente». Es don Isidoro quien, desde el principio del libro, se nos presenta como el único que puede dar respuesta a este secreto y ocurre lo que se relata a continuación:

Yo no sé nada de eso, me dijo don Isidoro cuando terminé de contarle mi recuerdo, acaso falso, de un niño ahogado ahí mismo, cerca del muelle. Ni siquiera sabía, joven, que sus abuelos habían tenido a otro hijo varón, susurró, peinándose el pelo blanco con una mano. Le dije que sí, que hubiera sido el hermano mayor de mi papá, que se llamaba Salomón. Fíjese usted, dijo con la voz medio perdida, así que Salomón se llamaba el niño, y don Isidoro se quedó con la boca abierta, y a mí se me ocurrió que parecía él siempre a punto de olvidar la palabra que quería decir. (*Duelo*, 58-59)

Halfon termina por entender que lo que él ha creído toda su vida es falso, sin embargo, lo que no es capaz de comprender es qué mecanismos ha usado su memoria para colocar en un lugar hueco (la muerte de su tío) una información que no se sostiene, así que imagina varias hipótesis:

Don Isidoro me preguntó qué había pasado con Salomón, y yo le dije que

aparentemente había muerto en Estados Unidos, en Nueva York, y que allá estaba enterrado. Pero lo que no termino de entender, le dije, es por qué yo crecí convencido de que él se había ahogado aquí en Amatitlán, de niño, cerca del muelle. No sé si lo imaginé o soñé todo, le dije y hasta mi voz me sonó extraña. No sé si alguien así me lo contó, le dije, para engañarme, o para burlarse de mí, o para asustarme, o tal vez para alejarme de la orilla del lago. (*Duelo*, 59-60)

Isidoro trata de ayudar con una posible historia que explique el falso recuerdo de Halfon.

Sí recuerdo a un niño que se ahogó en el lago, en esos años, dijo de pronto don Isidoro mientras fumaba. Pero no acá, sino del otro lado de la bahía, allá por la aldea Tacatón. Alzó su taza de peltre y se tomó medio café de un solo trago. Decían que el niño se cayó de una lancha, dijo, a medio lago, y que ninguno en la lancha se dio cuenta. Don Isidoro tomó otro trago largo, dejó la taza vacía sobre la mesa. Su cuerpecito por fin apareció unos días después, en la orilla de Tacatón, dijo. El lago se encargó de sacarlo, dijo. O al menos eso decían los de la aldea. A mí no me consta, dijo como una especie de punto final y machacó su cigarro en el cenicero de plástico. (*Duelo*, 60-61)

Antes de este viaje a Guatemala, Halfon avisa a su hermano, que vive en Francia, y le cuenta «que quería ir al lago (o tal vez le dije que necesitaba ir al lago) a buscar el chalet de nuestros abuelos» (*Duelo*, 62). Probablemente lo hace para poder preguntarle por sus recuerdos compartidos y afianzar la historia que él había construido. Sin embargo, se tropieza con la desmemoria que, como elemento narrativo, nos coloca como lectores en una posición de sospecha.

Pero sólo le pregunté si aún recordaba el chalet en Amatitlán. No mucho, me dijo. Le pregunté si aún recordaba las palabras del rezo secreto que de niños nos habíamos inventado y que susurrábamos en el muelle del lago, antes de lanzarnos a nadar al agua. ¿Qué rezo secreto?, me dijo mi hermano. El rezo secreto que nos habíamos inventado en Amatitlán, le dije algo confundido, para así ahuyentar al fantasma del niño Salomón. ¿Qué niño Salomón?, me dijo mi hermano. Estuve a punto de entonarle a gritos el rezo completo. Luego estuve a punto de preguntarle si estaba fumando algo. Pero por suerte me contuve a tiempo y sólo le pregunté si de verdad no recordaba al niño Salomón, al hijo primogénito de nuestros abuelos, al que hubiese sido el hermano mayor de papá. Mi hermano se quedó callado unos segundos. Como procesando mis palabras. O como si mis palabras tardaran unos segundos en buscar su camino desde Nueva York hasta el sur de Francia. O como concentrado en liar un buen porro. ¿Papá tenía un hermano mayor? (*Duelo*, 62-63)

El siguiente capítulo se centra en un recuerdo de infancia en el que, colateralmente, se nos descubre que su familia de Estados Unidos y, en concreto, su tío abuelo Emile, hermano de su abuelo libanés, es miembro de la mafia de Miami. El encuentro adquiere relevancia por la discusión que tiene lugar entre su abuelo y el hermano de este, en la que se menciona también a la otra tía abuela, la hermana menor, Lynda, que no está presente. Sin embargo, Halfon

relata también otro episodio muy simbólico, en el que su tío abuelo le entrega un regalo por su cumpleaños, que había sido dos meses antes.

Anda, abre tu regalo, me susurró con una ligera sonrisa. Pero hazlo en secreto, añadió, tecleando una breve melodía sobre el mantel blanco. Y yo felizmente obedecí. Coloqué el paquete en mi regazo y arranqué el papel muy despacio, sin hacer ruido, y sin que nadie me viera. Era un libro. Creo que el tío Emile notó la decepción en mi rostro porque rápido soltó una risita. Mira dentro, susurró, su dedo índice sobre los labios. (*Duelo*, 66)

El tío abuelo Emile le entrega no un objeto, sino un relato. Y además le pide que lo abra en secreto. Halfon «mantiene y cuida» ese regalo desde entonces, porque entendemos que forma parte de una historia familiar, igual que sus otros relatos.

No recuerdo qué libro me regaló el tío Emile aquella noche, en aquel restaurante italiano de Miami Beach, y estoy seguro de que él, si estuviese vivo, tampoco lo recordaría. El libro, sospecho, era nada más su excusa para regalarme lo que estaba dentro, y que he mantenido y cuidado bien desde entonces: el tío Emile, con el orgullo de un mosquetero, había metido en el libro el recorte del periódico que contaba la hazaña que lo había llevado a la cárcel. (*Duelo*, 70)

En el siguiente capítulo Halfon relata el encuentro de su padre con la tía abuela Lynda, en el que él y su hermano están al margen, pero escuchan parte del contenido. En este pasaje se muestra cómo Halfon interpreta el silencio del padre como una manera de proteger a sus hijos. Pero también como la confirmación de que algo malo ocurrió con su tío Salomón. Nótese como este recuerdo se relata posteriormente al viaje a Guatemala (o entremedias, si se quiere), por lo que quizá se debe interpretar como algo que estaba enterrado y que resurge al recolocar los recuerdos incorrectos en otro lugar de la memoria.

No fue mi culpa.

El inglés de la tía Lynda siempre me sonaba macheteado, casi enfadado, pero estas últimas palabras aún más. No fue mi culpa, ¿entiendes?, le repitió a mi papá. (...) Si yo nunca dije que había sido tu culpa, tía, le susurró mi papá, su voz queda y sosegada, tal vez para sosegarla a ella, o tal vez para que mi hermano y yo no oyéramos de qué estaban hablando. Todos ustedes siempre han creído que fue mi culpa, gritó la tía Lynda, su mano en el aire, como jurando lealtad, o como señalando con la mano a todos aquellos que la habían creído culpable. Pero ¿culpable de qué? ¿De qué estaba hablando? (...) Salomón no era mi responsabilidad, ¿entiendes?, dijo la tía Lynda ahora más suave, casi conciliadora. (...) Lo que sucedió allá en Nueva York no fue mi culpa, insistió la tía Lynda, y mi papá, cabizbajo, sus brazos cruzados, sólo guardó silencio. Yo entendí ese silencio de mi papá no como una inseguridad, ni como un titubeo, ni siquiera como una derrota, sino como una manera de protegernos a mi hermano y a mí de algo mucho más grande que nosotros, de algo siniestro que se avecinaba. (*Duelo*, 68-70)

Su tío abuelo Emile, indirectamente, acaba dejando una pista más sobre la muerte del tío Salomón. En el siguiente capítulo, donde se retoma la discusión en el restaurante, Emile acusa al abuelo de Halfon de haber abandonado a su hijo.

No recuerdo por qué se estaban peleando esa noche, a lo mejor nunca lo supe, pues me era imposible comprender sus gritos en árabe y francés. Sólo recuerdo que de pronto mi abuelo gritó algo en árabe y el tío Emile sacudió la cabeza y se puso de pie (...). Todos en el restaurante se callaron unos segundos, lo suficiente para que el último grito en inglés del tío Emile se quedara resonando en el restaurante entero, mientras señalaba a mi abuelo con mucho más que su índice. Y tú, Edouard, gritó, abandonaste a tu hijo Salomón. (*Duelo*, 72-73)

De nuevo en el capítulo de búsqueda, Halfon se traslada hasta Tacatón, el pueblo al otro lado de la bahía, que don Isidoro señaló como lugar desde donde se ahogó el niño que él recordaba. En la tasca del pueblo, Halfon pregunta por el niño ahogado.

Los tres guardamos silencio un momento y yo aproveché ese silencio y les pregunté si acaso recordaban a un niño que se había ahogado ahí, o cerca de ahí, en los años setenta. Ay no, fíjese, se apuró a decir la señora, casi sin haber escuchado la pregunta, como si la pregunta misma sobre un niño muerto la hubiese espantado. (...) Y se me ocurrió que, en esa fracción de segundo, ambos quizás me juzgaron un agente de la policía, o un oficial del ejército, o un representante del gobierno, y aunque supieran algo, no me lo dirían. Entonces tomé un trago de cerveza demasiado tibia y, con mi mejor voz de barítono, les dije: El niño que murió en el lago era el hermano de mi papá.

El viejo dejó de chupar agua tóxica. La señora, su mirada ahora piadosa, se persignó. Y yo me convencí a mí mismo de que no los estaba engañando, de que no era una mentira, de que esa versión de la historia alguna vez había sido verdad, al menos para mí. (*Duelo*, 79-80)

Los aldeanos le conducen a la señora Ermelinda, que es una bruja anciana y que probablemente recuerde el suceso. Después de relatar el encuentro con ella, Halfon va enumerando, en distintos capítulos, todos los niños ahogados en el lago que la mujer le relata:

Me dijo que el niño ahogado no se llamaba Salomón, sino Juan Pablo Herrera Irigoyen, y que se había caído de la lancha sin que nadie se diera cuenta. (...) Su cuerpecito lo encontramos aquí en la orilla, me dijo la anciana, al día siguiente, al nomás salir el sol. Estaba desnudo el niño. No tenía salvavidas. (*Duelo*, 85)

Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón, sino Luis Pedro Rodríguez Batz. Era de Villa Canales. Se había ahogado mientras él y unos amigos brincaban al lago desde la piedra del ya abandonado castillo Dorión. (*Duelo*, 86)

Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón, sino Juan Romero

Martínez Estrada. Su padre, un joven pastor evangélico en el caserío Mesillas Altas, era conocido alrededor del lago por sus sermones de los domingos, en los cuales hablaba con fervor de los pobres, de la injusticia, de la falta de igualdad. (*Duelo*, 86)

Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón, sino Francisco Alonso Caballero Ochoa. Tenía once años. Le decían Paquito. Estaba remando con su hermano menor en un cayuco de madera, en la parte occidental del lago, cuando perdió uno de sus remos en el agua. (*Duelo*, 87)

Y otros cuanto más, con sus nombres y sus historias, que enumeramos aquí: «Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón, sino Marco Tulio Ruata Gaytán (...)» (*Duelo*, 88); «Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón y que tampoco era niño, sino una niña llamada María José Pérez Huité. Tenía doce años» (*Duelo*, 88); «Me dijo que otro niño ahogado tampoco se llamaba Salomón, sino Juan Cecilio López Mijangos. Se ahogó durante la procesión acuática del Niño Dios de Amatitlán» (*Duelo*, 89); «Me dijo que otro niño ahogado durante la procesión acuática del Niño Dios, la más reciente, la del año pasado, tampoco se llamaba Salomón, sino Juan Luis Recopalchí Blanco. El niño Juan Luis tenía diez años» (*Duelo*, 90).

En esta parte del relato, ya hacia el final, entendemos por fin que el mito del lago tiene que ver con la identidad fragmentada del autor, pende de su propia historia personal y que la identidad fragmentada de su familia –de sus padres, de sus abuelos– ha influido para que ambas historias se confundan. No obstante, hay un giro narrativo nuevo, a continuación, que entendemos como el desvelamiento de la ficción del relato, que concierne al recuerdo adolescente de Halfon, cuando se pelea con su hermano y su padre le cuenta finalmente la verdad sobre su tío, que condiciona el relato cronológicamente posterior, cuando el Halfon adulto parte en la búsqueda de la verdad. Hay, no obstante, un resquicio a través del que se puede explicar este hecho: el capítulo inmediatamente anterior al del clímax tiene lugar en la casa de la bruja, que le ofrece un brebaje que le ayudará «a ver su verdad» (*Duelo*, 92). Después de la narración sobre «la verdad», el relato continúa en el presente, al día siguiente, en el mismo patio donde Halfon se encontró con la bruja. He aquí el realismo mágico que acaba esclareciendo el relato sin necesidad de incluir elementos ficcionales suficientemente determinantes como para alejar el análisis del género autobiográfico.

La foto que le entrega el padre sirve de pretexto para comenzar a hablar de su hermano

enfermo, recluso en una clínica y que él «nunca había conocido» (*Duelo*, 97).

Me dijo mi papá que ese edificio gris y nevado en la foto, atrás de su hermano, probablemente era la clínica, pero no podría asegurarlo, y que esa foto en mis manos probablemente la había tomado mi abuela misma, en el invierno de 1940, al despedirse para siempre de su hijo en Nueva York, pero que eso tampoco podría asegurarlo. (*Duelo*, 98)

A continuación, el padre le sigue relatando a Halfon tanto lo que sabe como lo que desconoce, en esa urdimbre de memoria y desmemoria, de sufrimiento y de ignorancia.

Me dijo que, algún tiempo después de haber ingresado a la clínica en Nueva York, nadie sabía si meses o años, Salomón murió de su enfermedad. Estaba solo, me dijo. Sin ninguno de la familia a su lado. Aunque allá vivía la tía Lynda, me dijo, cerca de él, en Atlantic City, en Nueva Jersey, ella siempre insistió en que no se había enterado de su muerte hasta mucho después. Y lo enterraron en un cementerio general, me dijo, porque ninguno allá, en aquella clínica privada de Nueva York, sabía que él era judío, y lo enterraron entonces en un cementerio general, en un cementerio no judío, y junto a él también enterraron su nombre. Nadie en la familia volvió a llamarse Salomón. Como si ese nombre fuese una cosa viva que también había nacido enferma y viajado en un barco y muerto en una clínica privada de Nueva York. Y nadie en la familia volvió a hablar de Salomón, especialmente mi abuela. Me dijo que mi abuela quizás nunca hablaba de él porque su dolor de madre era insondable, o porque el silencio era parte de su luto, o porque nunca se perdonó a sí misma que su hijo hubiese muerto solo, que su hijo hubiese sido enterrado solo, sin los suyos, sin familia, sin rezos, sin kádish, sin shivah, en un cementerio no judío, en un cementerio cualquiera, acaso en una tumba genérica, sin fecha ni nombre. (*Duelo*, 98-99)

El nombre de Salomón, con cierto arraigo en su familiar, no se heredó más, quizá porque el Salomón de esta historia también acabó sin nombre. Ahí reside el núcleo de este relato: la falta de nombre, la negación de la historia, el sufrimiento y el éxodo impuesto, la falta de voz de una familia que, al mismo tiempo, niega el nombre, la historia y la voz a uno de sus hijos. Solamente queda una fotografía, un rostro a lo lejos.

Mi abuelo finalmente hizo un viaje a Nueva York en los años cuarenta o cincuenta, me dijo, para trasladar el cuerpo de Salomón a un cementerio judío. Y me dijo mi papá que eso era lo último que él sabía de su hermano, que eso era lo único que él sabía de su hermano. No sabía nada más. No sabía de qué enfermedad había muerto, ni en qué año había muerto. Ni siquiera sabía, me dijo, el nombre del cementerio judío en Nueva York donde estaba enterrado. Pero al menos sí conocía, me dijo, por esa vieja foto que yo aún tenía en las manos, por esa foto de él en la nieve, el rostro de su hermano. (*Duelo*, 99-100)

La otra gran escena, que es con la Halfon termina el libro, es la que empieza cuando se despierta y va caminando hacia el lago y se encuentra a un niño en un cayuco vendiendo café

y tortitas. Después de comprarle un café, el niño le pregunta: «¿Usted no es de por aquí, verdad, don?, me preguntó ya sentado y remando hacia atrás con la raqueta roja. Yo me ajusté el poncho en los hombros y tomé un sorbo caliente de café. A veces, le dije sonriendo. El niño me sonrió de vuelta, grande, sin dos o tres dientes» (*Duelo*, 105-106). El niño es una metáfora muy obvia, pero bien planteada, de muchos de los elementos que se nos han ido contando a lo largo del libro: es él mismo preguntándose su identidad, pero también es el «espíritu» de otros niños y la encarnación de la pobreza y de la historia de Amatitlán.

La metáfora se confirma con el final del libro, justo a continuación, cuando el niño se aleja en el lago y Halfon protagonista percibe un cambio en sí mismo que identifica como «euforia» y «dolor» porque por fin ha perdido el miedo al lago: a lo desconocido y a lo inescrutable.

El lago ante mí de pronto ya no era tan inmenso, ni tan estoico, ni tan verde. (...) Seguí caminando hacia delante, entrando en la estela del cayuco, y entrando aún más, y hundiéndome un poco más, y pensando todo el tiempo en los niños que en esas mismas aguas habían dejado su vida, en los niños que habían entrado al lago y bajado hasta el fondo y permanecido ahí para siempre, en los niños que eran ya hijos de nadie y hermanos de nadie, en los niños cuyas sombras de niño caminaban ahora conmigo, todos ellos juntos, y todos ellos reyes del lago, y todos llamados Salomón. (*Duelo*, 106)

## 7. Fotografías y documentos

Las fotografías juegan un importante papel como elemento narrativo. En *Duelo*, la más importante es la fotografía de un niño desconocido en la nieve, que Halfon describe así al comienzo del libro:

Mi hermano seguía tratando de abrir el estuche de cuero, y yo, mientras lo cronometraba, sostenía en las manos una foto en blanco y negro de un niño en la nieve. La había encontrado en una caja llena de fotos, algunas pequeñas, otras más grandes, todas antiguas y maltratadas. Se la mostré a mi hermano, que seguía golpeando el cerrojo del estuche con el pie, y él me preguntó quién era el niño de la foto. Le dije que ni idea, mirando la imagen de cerca. El niño parecía demasiado pequeño. No daba la impresión de estar contento en la nieve. Mi hermano me dijo que había algo escrito detrás de la foto (...). (...) yo leí lo que estaba escrito detrás de la foto: Salomón, Nueva York, 1940. (*Duelo*, 18-19)

El hallazgo de esa fotografía desencadena la trama del libro: quién es ese niño y qué le ocurrió.

Desde la piscina mi abuelo nos gritó algo en árabe o tal vez en hebreo y yo

dejé la foto tirada en el suelo y salí corriendo del cuarto limpiándome la mano en la camisa, y esquivando a mi abuelo que aún fumaba en el pequeño jardín, y preguntándome si acaso el niño Salomón que se había ahogado en el lago era ese mismo niño Salomón en la nieve, en Nueva York, en 1940. (*Duelo*, 19)

Igualmente, en relación a ese Salomón, Halfon habla de su tío abuelo Zalman, que aparece en la fotografía que encabeza este epígrafe. Es una foto muy importante para su abuelo, porque es la única foto que conserva de su familia. La relación entre los dos Salomón es relevante no solo por la conexión nominal, sino porque el Salomón polaco muere solo en Łódź, del mismo modo que le ocurrirá después al otro Salomón en una clínica privada de Nueva York.

El hermano menor de mi abuelo polaco, su único hermano varón, el que hubiese sido mi tío abuelo polaco de no haber muerto durante la guerra, también se llamaba Salomón. O más bien se llamaba Zalman, que es Salomón en yídish. Conservamos en la familia una sola foto de él, eso es todo, una sola foto como prueba de su existencia, de que un tal Zalman alguna vez existió. (*Duelo*, 45)

En el libro anterior, *Monasterio*, ya se nos ha descrito esta fotografía y su relevancia en la historia familiar:

Allí, junto a la cama, seguía colgada la única foto que mi abuelo logró conservar de su familia en Polonia, en Łódź, muertos todos en guetos o en campos de concentración: sus hermanas Raquel (Ula) y Raizel (Rushka), su hermano menor Salomón (Zalman), sus padres Samuel (sastre) y su Masha (lavandera). (*Monasterio*, 80)

Fotografía a la que finalmente hemos podido acceder como se muestra la Figura 7.



Figura 7. Fotografía familiar a la que hace referencia Halfon y que el autor cedió para la reseña en Roche, 2018.

## 8. Lenguaje



Como afirma el propio Halfon, su lengua fuerte sigue siendo el inglés, que es el idioma con el que creció y en el que se educó. Y es él mismo el que se impone escribir en castellano, única lengua que utiliza para su literatura. Al mismo tiempo, ese viaje al origen es un viaje solitario, porque ninguno de sus hermanos, como él mismo asegura, hablan ya español (Batalle, 2015).

Efectivamente, el lenguaje que él explora a través de sus libros no representa un español estándar, sino que tiene mucho que ver con su idiolecto fragmentado, con muchos modismos guatemaltecos, en el caso de *Duelo*, significativos sobre todo cuando realiza ese viaje de vuelta a su país de origen, pero también con giros de otras lenguas, como el hebreo o el alemán, que se incorporan al texto de una manera orgánica.

Su proceso vital tiene mucho que ver con cómo construye sus libros, ya que, como él mismo asegura, entra en la literatura con casi treinta años, después de trabajar de ingeniero y sufrir una crisis vital al regresar de nuevo a Guatemala como un «extranjero». Podemos entender que su manera de narrar, siempre en pasado, contando los descubrimientos que hace cuando posiblemente ni siquiera era consciente de que fueran a servir como material literario, está determinada por esta vocación tardía. Es posible que el «accidente» (entrar en la literatura) no sea tan fortuito y tenga algo que ver con la historia familiar que hay detrás y que lo empuja hacia ese camino.

Para ilustrar esa batalla identitaria con el lenguaje, pongamos un pequeño ejemplo: su propio apellido –Halfon– es un apellido libanés que se pronuncia de diversas maneras: según el idioma de quien lo pronuncie en cada momento. Esa «deformación» en su propio nombre no solo está admitida por Halfon, sino que es ya parte de su propia identidad. Además, el autor juega con esa flexibilidad al cambiar, siempre por error, su apellido por el de Hoffman. En un pasaje de *Signor Hoffman* lo expresa de la siguiente manera:

(...) según contaba mi abuelo paterno, mi abuelo libanés, Halfon venía de una palabra del hebreo antiguo, o del persa antiguo, que significa aquel que cambia de vida. Madame Maroszek encendió un cigarro y al soltar una bocanada de humo, apenas sonriendo, me susurró: Como el ingeniero que se convierte en escritor. Yo le sonreí de vuelta y le dije que sí, que quizás, y me terminé el vino tinto en silencio, pensando que un nombre, cualquier nombre, es así de trascendente, y así de caprichoso, y así de ficticio, y que todos, eventualmente, nos convertimos en nuestra propia ficción. (*Signor Hoffman*, 128-129)

Él mismo en la entrevista citada anteriormente (Gordo, 2017) defiende el carácter ficticio de su literatura a pesar de que «todos los elementos del escenario se corresponden con mi vida» porque la historia que construye ya no es su «biografía». No obstante, como venimos defendiendo desde el principio de este trabajo, esa categorización no depende de sus intenciones como escritor, sino de la perspectiva teórica desde la que se analice el texto. Su posición es la de que «todo relato autobiográfico tiene algo de ficción» (Francisco H. González, 2019), sin embargo, nunca ha negado que el material con el que trabaja es la propia vida.

### 3.2.9. *Mi abuelo y el dictador*. César Tejeda

(2017, Caballo de Troya)

Aunque *Mi abuelo y el dictador* está editado únicamente en México por la editorial internacional Penguin Random House, la noticia de su publicación llegó a España a través de las redes sociales y, ya que el formato electrónico sí traspasa las fronteras físicas, decidimos incluirlo en el corpus de este trabajo una vez abordada su lectura porque cumplía ampliamente con las expectativas de las autonovelas familiares y era un ejemplo de cómo la tipología autobiográfica que venimos analizando es un fenómeno mundial, no circunscrito a un territorio, sino precisamente vinculado más bien a una época concreta atravesada por las mismas o parecidas cuestiones identitarias.

César Tejeda (Ciudad de México, 1984) es hijo de un guatemalteco exiliado de joven a México. César Tejeda padre, al ser el hijo menor, apenas conoció a su padre. Algo que se repite en la historia del autor: su padre tenía 60 años cuando él nació y murió cuando él apenas había acabado de estudiar en la universidad, con 22 años. Es interesante porque, como Tejeda afirma en una entrevista, él decidió que debía ser escritor en ese momento: «quizá yo soy escritor porque mi papá en parte era un escritor frustrado» (Noticias 22, 2018).

Para explicar por qué escribe abiertamente autobiografía, el propio autor hace referencia al hecho de que sus padres se conocieran en las reuniones de Alcohólicos Anónimos: ese es su origen y por eso él se «atreve» a romper el anonimato de sus padres, porque si tuviera que ocultarlo, su identidad permanecería también en suspenso. Por otra parte, la forma que adquiere el discurso de las personas que pertenecen a A. A. es autobiográfica: cuentan su historia en primera persona y se rearmen a través de esa historia, es decir, lograr reconstruir su identidad después de ese hecho de fractura vital a través de las palabras y la transmisión de esas palabras a otros. Ese eje externo es justamente lo que requiere una autonovela familiar para ser escrita: antes de sentarse a escribir, el autor intuye que está marcado identitariamente por un hecho que no vivió, o no directamente, que nadie le contó o le contó de manera muy confusa, e intuye también que a partir de ese hecho o de esos sucesos del pasado él puede explicarse.

Así, el núcleo argumental de *Mi abuelo y el dictador* es un episodio del pasado que vivió el abuelo del autor a principios del siglo XX: fue detenido por el dictador guatemalteco Manuel

Estrada Cabrera, acusado de complicidad en un atentado contra su persona en la ciudad de La Antigua. De allí fue trasladado a pie hasta la Ciudad de Guatemala, seguido por su mujer, que había escondido en los pañales de su bebé, al que llevaba en brazos, un revólver. A través de la autonovela, de más de 400 páginas en su formato en papel, Tejeda trata, años después de la muerte de su padre, de desentrañar los misterios de este hecho fundacional y de contextualizarlo.

El libro se divide en dos partes y un intermedio. La primera parte trata las indagaciones de Tejeda y sus viajes a Guatemala para conseguir hablar con sus familiares y buscar documentación para poder abordar la escritura de su libro. Una vez que termina su investigación, expone de manera narrativa toda la información que ha obtenido sobre la familia de su abuelo hasta el momento del suceso. En el interludio, Tejeda se centra en contar la historia de la ciudad de La Antigua. En la segunda parte cuenta, capítulo por capítulo, desde la muerte de su bisabuela y todos los acontecimientos posteriores, incluidos el suceso que motiva el libro, así como la liberación de su abuelo y lo que ocurrió después. En los últimos capítulos hace alusiones metaliterarias al libro que está escribiendo.

Como vemos, es una estructura distinta a las que hemos analizado anteriormente. En otros casos, las partes metaliterarias o que conciernen a la investigación o bien están mezcladas con la historia que se cuenta o bien son capítulos intercalados en la «novela».

Otra perspectiva que diferencia a César Tejeda de muchos de los autores de los que hemos ido hablando en estas páginas es que, como vemos por sus declaraciones, él no oculta en ningún caso el carácter autobiográfico de este libro. De hecho, se puede deducir que es defensor del género, ya que imparte talleres sobre literatura autobiográfica en la Ciudad de México. En la entrevista referida, concedida a un programa mexicano, él mismo reconoce que es tal el grado de autenticidad de esta autonovela que la autocensura solo puede venir al hablar de los que todavía están vivos. Y, por otra parte, sugiere una idea muy interesante, ya explorada en este trabajo. Cuando habla de cómo se propuso escribirla, Tejeda confiesa que fue un accidente, pero que nunca controló la escritura y que precisamente por eso «la ficción de esta novela es que parece que está controlada» (Noticias 22, 2018).

Esto nos lleva a repensar sobre esas dudas teóricas que tienen que ver con la verdad y la ficción y cómo cualquier relato, por más coloquial o banal que sea, adquiere una estructura en

el lenguaje con el fin de poder ser transmitido y recibido por el interlocutor. Esta autonovela está meditadamente organizada, expuesta del modo que el escritor consideró mejor para poder hacerla llegar al público: no es ese orden ni ninguna de esas decisiones estructurales las que la excluyen del género autobiográfico. Al comenzar a escribir *Mi abuelo y el dictador*, el personaje de su abuelo es completamente desconocido para el autor, porque su padre, con el que compartió solo sus primeros 22 años de vida, nunca le llegó a contar nada sobre su abuelo, salvo esa anécdota de la detención y el traslado, y de su abuela con el revólver en los pañales de su primogénito, el hermano mayor de Tejeda padre.

### **Organización y temporalidad del relato**

La extensión de los capítulos es variable, algunos son muy largos y otros, breves y, como apuntábamos antes, a nivel temático la primera parte hace referencia a sus viajes a Guatemala, mientras que la segunda se centra en la reconstrucción de la historia de los abuelos: la primera persona es aquí únicamente anecdótica y solo reaparece con fuerza en los últimos capítulos, cuando de nuevo se hacen referencias metaliterarias al libro que está punto de terminar.

Repasamos el contenido de cada capítulo, de esta manera el análisis posterior resultará mucho más claro debido a la extensión de esta autonovela:

#### **Primera parte**

Capítulo I: Comienza el libro hablando del nacimiento de su abuelo (habla de su bisabuela y de su tatarabuela y del padre biológico y del nominal). El capítulo se encuentra dividido por una cita de Stefan Zweig («A veces la historia juega con los números») y después de esta, el autor narra la historia de Joaquinita, la madre del dictador Manuel Estrada.

Capítulo II: En este capítulo, el autor cuenta la vida de su abuelo, Antonio Tejeda, y del dictador Manuel Estrada Cabrera, sin llegar en ningún caso al tiempo en el que ocurrieron los hechos. Además, habla sobre su padre anciano, cómo lo percibe como abuelo, de la relación sus padres, de él y de su hermana menor. Cuenta que está escribiendo un libro autobiográfico sobre su padre, encuentra un opúsculo laudatorio sobre Estrada Cabrera e incluye también anécdotas con su padre, de su propia infancia, del *bullying* que sufre y también anécdotas de

Estrada Cabrera con sus «escritores».

Capítulo III: Capítulo en presente, ya que se cuenta en él un viaje a Guatemala. Se narra el reencuentro con sus primas, que comparten con el autor historias personales y su versión de la anécdota que le lleva a investigar. El capítulo se termina cuando toma el avión de regreso a México.

Capítulo IV: Tejeda narra un episodio entre el escritor mexicano Federico Gamboa, a la sazón embajador de México en Guatemala durante la dictadura de Estrada Cabrera, y el propio dictador. Ese episodio está extraído de los diarios de Gamboa, donde cuenta, entre otras anécdotas, el atentado de 1907.

Capítulo V: El capítulo comienza con la reproducción de una carta de su abuelo a su abuela fechada en 1902. Continúa con un análisis de la personalidad de su abuelo, de su caligrafía, etcétera. Y así avanza en la historia de amor de sus abuelos intercalando pasajes o cartas completas.

Capítulo VI: En este capítulo encontramos indagación y conjeturas sobre cómo podía ser su abuelo antes de conocer a su abuela. Se habla de su relación familiar (con su madre y su hermano Maximiliano), de los deseos de la madre de que ambos hijos se casen. También se hace referencia a un episodio en el que la madre ve a su hijo menor de la mano de una muchacha y quiere hurgar en su habitación para encontrar alguna prueba de esa relación, pero como el hermano tiene cerrada la puerta, entra en la de Antonio. Se reproduce la carta que su bisabuela se encuentra y se describe la situación posterior, incómoda, con la madre, que ya no puede reprender a sus hijos para que se casen y tengan hijos. Tejeda no explica de dónde saca esta información.

Capítulo VII: Vuelve la narración en primera persona, nueve meses después de su primer viaje a Guatemala. Revisa las cartas que Mama Toya (su abuela, de nombre Victoria) enviaba a su padre, se encuentra en esas cartas con su primo Gabriel, que vive en México, va a visitarlo y narra el encuentro con él y lo que comienza a anotar una vez se despiden.

Capítulo VIII: Relación del dictador con Rubén Darío, con su madre, etcétera. De vez en cuando Tejeda apunta a que la información la extrae de alguna fuente escrita, que

entrecomilla. Un ejemplo de esta alusión: «tanto los biógrafos de Darío como los cronistas de aquel tiempo (...)» (MIAbu, Posición en Kindle 1669-1670).

Capítulo IX: Se narra, de manera retrospectiva, el enfrentamiento dialéctico entre Antonio y Maximiliano sobre el buen gobierno de Estrada Cabrera. También se narra la pedida de mano de Maximiliano a Ernestina Vega y su posterior matrimonio y Tejeda adelanta que seis años después tanto la madre de Ernestina, como ella misma y su hermano Víctor fallecerían por culpa del dictador.

Capítulo X: Segundo viaje a Guatemala, dos años y medio después del primero. Visita a la biblioteca, lectura de un libro, nostalgia al pasar por los lugares históricos, visita al cementerio y descubrimiento de la desaparición de la tumba de su abuelo.

Capítulo XI: En este capítulo, Tejeda cuenta la anécdota de cómo Estrada Cabrera quiso construir un templo para festejar la educación y cómo fue el proceso, así como el de otros templos similares repartidos por todo el país. Esas edificaciones faraónicas eran una ironía en sí misma, y así lo expresa Tejeda al final del capítulo, contando la suerte que corrieron y cuáles permanecen aún en pie.

Capítulo XII: Cuenta paralelamente la vida de su abuelo y la del dictador y, por tanto, la de Guatemala, durante el mismo periodo de tiempo. Incluye de nuevo cartas que le manda su abuelo a su abuela y ordena cronológicamente el relato señalando años y fechas concretas, comparando las elecciones nacionales en las que se iba a reelegir a Estrada Cabrera y la vida de sus abuelos.

Capítulo XIII: De vuelta al presente (2014), Tejeda narra cómo consigue el libro *Los cadetes* y la información, en general, que obtiene de ese libro. En este momento no sabe quién es Víctor Manuel Vega, aunque ha hablado de él anteriormente, lo que demuestra las decisiones de estructura narrativa que mencionábamos antes. Es decir, lo que narra en este capítulo sucede antes que la escritura de los capítulos anteriores.

Capítulo XIV: Continúa en el presente y redacta lo que sabe hasta ese momento y lo que ha ido descubriendo después de la lectura de las cartas y los libros. Está redactado en forma de crónica, con interpretaciones del propio Tejeda de los hechos que va presentando: la huida de

Maximiliano, la inscripción en la escuela politécnica de Víctor Vega (hermano de su cuñada) por parte de Antonio Tejeda, el compromiso de sus abuelos, el periodo de tensa calma que vive toda la familia durante los primeros meses de la reelección del dictador...

Capítulo XV: Se narran acontecimientos referentes a la vida en esos momentos del escritor y diplomático Enrique Gómez Carrillo, que había prestado su pluma a favor de Estrada Cabrera y que iba a ser enviado como cónsul a París. Los acontecimientos se narran como un *flashback* de una velada de *backgammon* que juegan el propio escritor con María Josefa García Granados, también escritora guatemalteca, ya que ambos se encuentran «en el limbo de los escritores injustamente olvidados». De hecho, este encuentro es metafórico, porque la escritora murió en 1848 y Gómez Carrillo nació en 1873.

Capítulo XVI: Tejeda narra la primera detención de su abuelo, su encuentro con el dictador y su declaración posterior. Al final del capítulo incluye una carta que le envía Rosalío Fonseca, el padre de Victoria, a su hija, durante el encarcelamiento de Antonio Tejeda.

Capítulo XVII: Cuenta cómo viven las mujeres, Mama Toya, doña Luisa, la bisabuela, y Ernestina Vega, la mujer de Maximiliano, los momentos en que los tres se encuentran en peligro. Víctor Vega se ha unido a las fuerzas defensoras del régimen y acaba encontrándose con su cuñado en una insurrección planeada desde México que trató de derrocar al gobierno cabrerista.

Capítulo XVIII: Se narra la salida de la cárcel de Antonio, su falta de recursos debido a la expropiación, los avatares de Víctor Vega y su regreso a La Antigua y reingreso en la escuela politécnica y todas las circunstancias que tienen relación con la detención posterior, es decir, con el hecho que origina el libro.

Intermedio: Historia de la ciudad de La Antigua, contada en fragmentos numerados, desde su fundación a sus múltiples traslados. Únicamente se hace una leve alusión a la historia principal.

## **Segunda parte**

Capítulo I: Se narran cronológicamente los acontecimientos desde la agonía y la muerte de la



bisabuela, Luisa, hasta que se comete el atentado contra Estrada Cabrera. Antes de morir, Luisa encarga a su hijo Antonio el cuidado de la familia de su otro hijo: de su nuera y del hermano de esta, Víctor. Víctor, entretanto, se enamora de una aristócrata que le pide que libere a su padre para poder casarse con ella. Víctor planea el atentado durante una visita del dictador y lo lleva a cabo de manera fallida. Lo fusilan. La noticia corre desde La Antigua hasta Ciudad de Guatemala, donde Antonio y su familia ignoran lo que vendrá a continuación.

Capítulo II: Se narra la mañana siguiente, cuando un vecino viene a la casa de los Tejeda a advertirles de que es posible que Víctor Vega esté involucrado en un atentado contra el dictador. Se narra la decisión de ejecutar a 21 enemigos de Estrada Cabrera, entre los que se encuentra Antonio Tejeda, que aparece apuntado en el reverso de la hoja. Se narra la detención de Tejeda, también se incluyen entrecomillados procedentes de la documentación que ha recabado el autor, como el libro de Marroquín, y los intentos de Toya por conseguir información y evitar su fusilamiento. Cuando se decide el traslado a la capital, Toya idea el plan y se encamina a acompañar a su marido.

Capítulo III: Se narra el peregrinaje hasta la capital, con mucho detalle e inclusión de diálogos.

Capítulo IV: Llegada a la capital.

Capítulo V: Encarcelamiento, interrogatorio y tortura.

Capítulo VI: El general que detuvo a su abuelo, Flavio Ovalle, muestra lo que realmente piensa del régimen y del dictador y toma un varejón con los que se torturaba a los presos hasta la muerte y se pone a golpearlo contra el suelo. Rompe todos los varejones de tortura. La abuela del autor presencia la escena e intercambia una mirada de complicidad con Ovalle.

Capítulo VII: Un día después, Antonio Tejeda recibe una nota de su mujer donde le informa de que no van a torturarlo más porque han roto los palos. Ovalle se presenta en el despacho de Estrada Cabrera y lo manipula para que detenga las torturas.

Capítulo VIII: Liberación de Antonio Tejeda y destino de la familia, hasta el día presente y la

escritura de este libro.

Capítulo IX: Sin el conocimiento del dictador, Antonio Tejeda y el general Ovalle viajan a la frontera de México para entregarle sus hijos a Maximiliano, que continúa exiliado allí.

## **El paratexto**

### **i) Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo**

La primera persona aparece ya en el título, como ocurre en multitud de ejemplos de autonovelas familiares. *Mi abuelo y el dictador* es un título que hace alusión a la importancia familiar de esta historia y adelanta también que esta tiene que ver con las circunstancias políticas en un contexto de dictadura.

La primera parte está encabezada por dos citas: «*Toda dictadura es siempre una novela.* MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS» y «*Las novelas sobre nuestros dictadores son cuentos de hadas.* LUIS CARDOZA Y ARAGÓN».

A continuación, dividiendo el primer capítulo, aparece la cita de Stefan Zweig que mencionábamos antes: «A veces la historia juega con los números» (MIAbu, Posición en Kindle 76). El tercer capítulo de esta primera parte se abre con una cita del libro *El sueño de los justos*, de Francisco Pérez de Antón, que dice: «El mundo, solía decir, marchaba al compás de dos relojes. Uno era el Big Ben; el otro, el de la catedral de Guatemala» (MIAbu, Posición en Kindle 535-538).

La segunda parte comienza con la siguiente cita: «El bello autócrata, paseando en el carro, que me daba la propia sensación de una jaula, me inspiraba, a pesar de mi miedo, una admiración irresistible. RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ» (MIAbu, Posición en Kindle 3123-3125). En esta parte solo se incluye una cita más, al comienzo del capítulo V, que reza: «¡Quién con quinientos palos no hace lo que le digan los verdugos! CLEMENTE MARROQUÍN ROJAS» (MIAbu, Posición en Kindle 4022-4023).

Como vemos, las citas incluidas están en su mayoría relacionadas con la dictadura y sus consecuencias, así como con la literatura y la historia.

## **ii) El nombre del autor**

César Tejeda aparece como narrador del relato, aunque no aparezca su nombre explícitamente. Tampoco resulta necesario, porque comparte nombre con su padre y este sí es nombrado en múltiples ocasiones («César Tejeda Fonseca, es decir mi padre» [MIAbu, Posición en Kindle 176]). Por otra parte, debido a que el autor no oculta el carácter autobiográfico del libro, la inclusión de nombres y apellidos familiares es continuo y da crédito suficiente a la referencialidad de su identidad:

Mi abuelo, el hijo natural de don Leonardo Tejeda, y el hijo biológico del cura promiscuo Balladares, se casó en 1905 con Victoria Fonseca y tuvieron seis hijos: tres hombres, primero, dos mujeres, después, y por último tuvieron a mi padre, que fue el pilón de la familia —supongo— y que nació en 1924. Mi abuelo, Antonio Tejeda, murió en 1941, cuando mi padre tenía diecisiete años. (MIAbu, Posición en Kindle 169-172)

## **iii) Intertítulos, notas**

Tejeda opta por no ponerles título ni a los capítulos ni a las distintas partes del relato y tampoco incluye notas, aunque es muy significativo (y poco común en una «novela») la inclusión de gran cantidad de libros de referencia al final, a modo de bibliografía. Resulta extraño que en un libro de ficción, el autor, aunque utilice documentación de todo tipo, incluya un apartado bibliográfico. En este caso, en cambio, Tejeda considera suficientemente relevante incorporar la documentación que él mismo ha usado y que en muchos casos se encuentra citada y entrecomillada en el libro.

## **iv) Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

Al tratarse de un formato electrónico, el libro no contiene ninguno de los elementos paratextuales que corresponden al formato físico de un libro. Sin embargo, el libro electrónico sí incluye una portada y una sinopsis al final del mismo que podemos mencionar, a pesar de que no cumplen la función que le otorga Genette a los elementos paratextuales, esto es, la de presentar el libro y establecer una guía de cómo debe ser leído. Una sinopsis al final de un formato electrónico no determina que un lector adquiriera el libro (en todo caso, esa sinopsis estará también incluida en la página de compra del libro), ni lo predispone a su

lectura, porque sería extraño que, una vez adquirido, el lector todavía desconociera de qué trata el libro y avanzara a las últimas posiciones para saberlo.

La portada incluye una ilustración de un monumento ecuestre. Este tipo de esculturas está siempre relacionada con la glorificación de un líder militar, un monarca o un dictador. En la esquina superior derecha se ven únicamente las patas delanteras del caballo y el pie del jinete, mientras que en la esquina inferior izquierda se observa la cola y una parte de una pata trasera y se intuye cómo la figura está situada sobre un pedestal muy ornamentado. Esa división da cuenta del carácter fragmentado de la historia o, incluso, de la dificultad de encontrar la versión definitiva, teniendo que limitarse a redactar las posibles partes de una historia incompleta. Tal y como ha desvelado el autor,<sup>72</sup> la decisión de la portada fue exclusiva de la editorial y él no dio ninguna idea ni directriz de cómo debía ser.

Si nos fijamos en la sinopsis, podemos deducir dos cosas: por una parte, que el carácter autobiográfico del libro no está velado –comienza así: «En 1908, el abuelo de César Tejeda, Antonio Tejeda (...)»– y, por otra parte, que hay dos protagonistas: el primer párrafo está dedicado al abuelo de Tejeda y a la anécdota que origina el libro y el segundo párrafo al propio autor: «César Tejeda ha escuchado esta anécdota durante toda su vida y sabe que su vida está cifrada en ella». La última frase de la sinopsis alude precisamente a los tres ejes en los que se basa la autonovela: la genealogía, es decir, la historia de la familia de Tejeda, la historia del propio dictador y la historia de la historia, es decir, la «novela que se cuenta a sí misma». Nos encontramos, sin duda, ante los tres elementos teóricos de este trabajo: la familia, la política y la literatura.

#### **v) Clasificación genérica, prensa y bibliotecas**

En el catálogo editorial WorldCat.org, la única edición del libro aparece clasificada como «novela» y como «ficción histórica», mientras que la editorial, Caballo de Troya, perteneciente al grupo Penguin Random House, lo incluye en la categoría de «novela histórica». El libro no aparece en la base de datos de las bibliotecas madrileñas, porque solo está publicado en México en formato físico.

Respecto a las reseñas encontradas en una búsqueda en Google, la primera de ellas no oculta

<sup>72</sup> Conversación privada con el autor.

en ningún momento el carácter autobiográfico del libro. Es más, resalta que «la aventura genealógica» es uno de los grandes temas de la literatura latinoamericana y que *Mi abuelo y el dictador* «no es sólo una novela», que trata de recuperar la memoria y cuyo origen es una anécdota, que se convierte en «una obsesión y una especie de atavismo del que [el autor] no pudo extraerse hasta que decidió conocer la parte guatemalteca de su familia y visitar los parajes de ese país que sólo le había heredado el trauma del autoritarismo» (Balam, s.f.).

En la segunda reseña, aparecida en una revista cultural mexicana, tampoco se duda de su carácter autobiográfico, pero el autor mantiene las reservas sobre la veracidad de la «novela familiar», al afirmar que «toda familia edita su historia y asigna arbitrariamente roles de héroes y villanos mediante de la construcción de leyendas y medias mentiras» (Orozco y Villa, 2017).

En *Mi abuelo y el dictador*, esta voz nos traslada de México a Guatemala en búsqueda de una verdad atávica. Por los caminos de Antigua, Tejeda persigue un mito familiar: ansía recuperar el rastro perdido de su abuelo, acusado de supuesta complicidad en el intento de asesinato del dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, pero se topa con los desatinos de la memoria y los caprichos del recuerdo. (Orozco y Villa, 2017)

El autor de la reseña asume que Tejeda ha usado su imaginación para «rellenar» el rompecabezas y habla de la «imposibilidad de sostener cierto rigor histórico» (Orozco y Villa, 2017), a pesar de que Tejeda confronta las versiones que obtiene por diferentes vías y se documenta tan profusamente que incluso incluye una bibliografía de los libros consultados. Cita a Javier Cercas en el *Monarca de las Sombras* para legitimar el uso de la «ficción», pero al mismo tiempo, le reprocha estar usando la «invención», porque es lo mismo que el propio Tejeda critica de sus ancestros (Orozco y Villa, 2017).

El autor de la tercera reseña encontrada define el libro como «una crónica histórica que se imbrica de forma deliciosa con la ficción y que parte de una historia personal» (Panqueva, 2017). A la anécdota que origina el relato la llama «cuento de hadas» y, aunque otorga, citando al propio Tejeda, verosimilitud a que este hecho ha marcado a la familia, sigue usando el término «novela». A continuación, el autor vuelve a dudar y se pregunta: «¿Crónica? ¿Novela? ¿Diario? Un poco de todo» (Panqueva, 2017). Este tipo de reseñas dubitativas dan cuenta de los problemas teóricos que ya existían antes, pero que las autonovelas familiares ponen de manifiesto.

### Análisis textual

*Mi abuelo y el dictador* es un libro con una estructura minuciosa y una extensión considerable. El elemento que origina el acto de escritura es, por una parte, la muerte del padre y, por otra, o a consecuencia de esta, la reflexión en torno a la «novela familiar», ese hecho aparentemente pequeño, que tiene como protagonistas a sus abuelos y cuya narración ocupa media carilla.

La literaturización de ciertos acontecimientos, como la infancia del dictador o los encuentros de este con ciertos escritores, son leídos como reales, a pesar de entender que pueden contener ciertas licencias poéticas. Lo mismo ocurre con la reunión metafórica entre Enrique Gómez Carrillo y María Josefa García Granados, que es presentada como un encuentro «en el limbo de los escritores olvidados». Cuando se trata de la historia de su familia, las licencias son menores, precisamente porque el autor alberga una necesidad de búsqueda de la verdad que es la que motiva su narración. Al consultar el libro de *Los cadetes*, que es de donde extrae Tejeda la mayor parte de la información de la segunda parte del libro, vemos cómo sí se apoya en esa cronología y la reproduce, además de los hechos, pensamientos y palabras de su abuelo, que se toman por ciertos, sin embargo, en palabras de Tejeda «prácticamente no hay en él [en *Los cadetes*] ninguna alusión a lo que mis familiares dijeron, pensaron o sintieron, con excepción de mi abuelo». <sup>73</sup> En este sentido, es fácilmente rastreable para cualquier lector lo real y lo imaginado o adornado, porque cuando se trata de hechos o actos del habla que ocurrieron en realidad, Tejeda siempre hace alusión, antes o después, a la fuente de donde obtiene esa información.

Resuelto el asunto de la verdad y la ficción, solo nos queda por aclarar el otro punto que puede ser interpretado como «ficcional» en este libro: la decisión del orden de la narración, ya que se cuentan hechos del pasado que, en capítulos posteriores, cuando se trata del relato metaliterario en primera persona, todavía no se conocen. Al mismo tiempo, las diferentes versiones del hecho en sí, producto de las desviaciones y deformaciones de la memoria, son explicadas y contrastadas, lo que otorga una pretensión de veracidad al relato muy alejada de la ficción. A continuación, resumimos las versiones que recoge Tejeda en su autonovela familiar:

73 Conversación privada.

Personaje	Parentesco	Versión de la historia	Posición
César	Padre	Después de poner en libertad a Antonio, el dictador les despojó de todas sus propiedades y Victoria era la que trabajaba para poder dar sustento a su familia: vendía suscripciones de periódico y remendaba ropa. Y esto sucedió durante varios años hasta que Antonio pudo volver a tener su estatus anterior.	286 y ss.
Silvia	Prima	Antonio tenía una casa muy grande en Ciudad de Guatemala cuyos cuartos alquilaba a estudiantes de la Escuela Politécnica. Uno de eso estudiantes planeó un atentado contra el dictador y falló en su intento. Por eso Antonio fue acusado de cómplice. La contradicción en esta historia es por qué caminan 45 km desde La Antigua a Guatemala, si ellos (abuelo y abuela) ya viven allí.	693 y ss.
Neda	Prima	Maximiliano, hermano de Antonio, era cadete de la Escuela Politécnica y trató de matar al dictador junto a otros compañeros. Maximiliano escapó a México y Estrada Cabrera apresó a Antonio.	858 y ss.
Amelia	Prima	Conflicto entre Antonio y Victoria por los estudios de sus seis hijos. Antonio se queda en La Antigua, mientras que Victoria se va con sus hijos a Ciudad de Guatemala y trabaja remendando ropa y vendiendo suscripciones de periódico.	943 y ss.

La inclusión de estas distintas versiones da cuenta de la intención de veracidad del autor. Ni estas ni el particular orden discursivo deben poner en duda el carácter autobiográfico de esta autonovela. Tejeda consigue integrar los planos del pasado y del presente bajo dos visiones aparentemente antagónicas: la sentimentalidad y la rigurosidad, y desde el recuerdo constante del padre muerto.

### 1. Historia desconocida

El comienzo de la historia es una declaración de intenciones: Tejeda quiere narrar la historia de la familia Tejeda, a pesar de las lagunas que existen sobre ella.

Sería irresponsable comenzar una historia sobre la familia Tejeda, por inventada que fuera, sin asumir el tamaño de nuestras cejas. Algún ancestro debió sembrar

ese rasgo en nosotros de manera deliberada y para la posteridad. Culparé parcialmente a doña Luisa Argüello, mi bisabuela, que nació en La Antigua Guatemala cuando comenzaba la segunda mitad del siglo XIX. Jamás he visto una foto suya pero no me cuesta trabajo imaginar su rostro. (MIAbu, Posición en Kindle 18-21)

Enseguida se mezclan hechos tajantes con otros desconocidos, quizá fabulados: ¿Cómo es posible, si no, que Tejeda sepa exactamente lo que le dijo su bisabuela a su tatarabuela pero no sepa cómo se llamaba esta?: «Cuando le dijo a su madre, con una madurez inesperada: “Me casaré con el hombre más cejón de La Antigua, Guatemala”. / Para mi tatarabuela, cuyo nombre desconozco, aquél resultaba un enunciado perturbador» (MIAbu, Posición en Kindle 27-29).

Tejeda desvela sus lagunas y, al mismo tiempo, hace un ejercicio de pretensión de veracidad al hablar «arbitrariamente» de un dato concreto, haciendo un pacto con el lector sobre lo que está contando.

Me gustaría recordar cuándo fue la primera vez que oí la anécdota de mi abuelo y el dictador. Sé que mi padre la utilizó varias veces para instruirme. Es decir que, de acuerdo con mi edad, de acuerdo con el incidente que se planteara, la historia representaba algo distinto porque era una especie de instructivo para la vida, un instructivo que nunca he sabido utilizar cabalmente. Digamos, de manera arbitraria, que la primera vez que la oí yo tenía ocho o nueve años y que me encontraba en un mal momento ya que unos compañeros de la escuela se dedicaban a molestarme. Mi padre pudo decir que en la vida uno enfrentaba circunstancias difíciles y cada quien debía encontrar la manera de superarlas. (MIAbu, Posición en Kindle 223-227)

Y, como ejemplo de todos los hechos de sus antepasados que le son desconocidos, destacamos a su bisabuelastro, del que heredó el apellido, pero que no es el padre natural de su abuelo. Apenas sabe nada de él, pero en el mismo desconocimiento encontramos la razón de la trama.

Desconozco cuándo murió el buen hombre que nos heredó el apellido y que se hizo cargo de doña Luisa después de que fuera embarazada por un sacerdote: don Leonardo Tejeda, mi bisabuelastro, que debió mantener a Papa Tono cuando éste era un niño e incluso debió de darle uno que otro consejo para convertirlo en un hombre arreo, capaz de mantenerse por sí mismo. (MIAbu, Posición en Kindle 1299-1302)

## **2. Protagonista otro**

En las primeras páginas, cuando se presenta a los protagonistas, es recurrente el hecho de comparar la vida (el nacimiento, el origen, la historia personal) de su abuelo y del propio



dictador. Ambos son los protagonistas del libro, por eso forman parte del título, y en el siguiente fragmento se nos presentan en sus similitudes y en sus diferencias:

Mi abuelo, el hijo natural de don Leonardo Tejeda, y el hijo biológico del cura promiscuo Balladares, se casó en 1905 con Victoria Fonseca y tuvieron seis hijos: tres hombres, primero, dos mujeres, después, y por último tuvieron a mi padre, que fue el pilón de la familia —supongo— y que nació en 1924. Mi abuelo, Antonio Tejeda, murió en 1941, cuando mi padre tenía diecisiete años. Manuel Estrada Cabrera, uno de los tantos dictadores que ha gobernado Guatemala con maldad y estulticia, pero el que lo ha hecho por más tiempo —veintiún años, seis meses y trece días— fue hijo de un religioso promiscuo como mi abuelo. La diferencia es que el padre de Estrada Cabrera, debido a su promiscuidad, arruinó la vida de muchos guatemaltecos, incluida la de mi abuelo. (MIAbu, Posición en Kindle 169-175)

En su primer viaje a Guatemala para investigar sobre sus antepasados, Tejeda se cita con una de sus primas, hija del bebé que protagoniza la anécdota. Él también es un protagonista, como así asegura el autor:

El padre de Neda, Antonio Tejeda, llamado como mi abuelo, fue uno de los artistas plásticos más importantes de su generación en Guatemala. Mi padre solía hablar de él con orgullo, porque fue el encargado de realizar los documentos visuales de Bonampak después del descubrimiento de aquella zona arqueológica. En todo caso, mi tío Antonio es uno de los personajes de mi historia, porque aquel día, el de la caminata entre La Antigua y Ciudad de Guatemala, era el bebé en cuyos pañales fue transportado el revólver famoso. (MIAbu, Posición en Kindle 857-861)

La visita al cementerio desentraña también la nómina de los otros personajes que recorren el libro y dispara ciertas preguntas fundamentales para la historia:

Leemos las lápidas: seis restos se encuentran enterrados aquí, entre ellos Leonardo Tejeda, que debe ser mi bisabuelo y que murió en 1895; doña Luisa Argüello de Tejeda, mi bisabuela que murió en 1908; Antonio Tejeda Argüello, mi abuelo que murió en 1941, y una mujer misteriosa, Ernestina V. de Tejeda, que murió en 1908, cuando tenía solamente 25 años y cuando, al parecer, ya era viuda de alguien.

Me tomará dos años descubrir quién fue Ernestina, cuál era su relación cabal con mi abuelo, y que, en toda esta historia, había ocupado el lugar más triste de todos. Pero eso no lo sé ahora, y el único descubrimiento de relevancia que encuentro fue que mi bisabuela y Ernestina murieron en 1908, el mismo año en el que nació el primer hijo de mis abuelos, el bebé transportado con una pistola en los pañales, y me pregunto qué esconde ese año, 1908. (MIAbu, Posición en Kindle 1006-1013)

El mismo autor muestra sin tapujos el protagonismo de los personajes que faltan, como en el caso de Víctor Vega, pieza fundamental de toda la historia.

El verdadero protagonista de *Los cadetes*, no obstante, es un joven, Víctor Manuel Vega, que tiene una relación difícil de explicar con mi abuelo. Varias aristas de la historia del joven Vega resultan un misterio incluso para Clemente Marroquín Rojas; se desvela, después de mi primera lectura del libro, como uno de los personajes más interesantes en nuestra historia familiar. El joven fue una contingencia que bien pudo terminar con nuestro linaje. (MIAbu, Posición en Kindle 2252-2255)

### 3. Metalingüística

A pesar de las resistencias ya habituales que encontramos entre los críticos y periodistas culturales con respecto a asumir abiertamente un texto de este calibre como autobiográfico, no podemos atribuirle ficcionalidad a *Mi abuelo y el dictador* si desde el principio el propio autor confiesa que se va a tomar ciertas licencias con las situaciones disparatadas que incluyen a Estrada Cabrera.

Existe una biografía de Estrada Cabrera que se distingue, por su extensión, por su calidad literaria, de las demás: *¡Ecce Pericles!*, escrita por Rafael Arévalo Martínez. En el prólogo el autor afirma: “Salvo muy contadas veces, procuré ser objetivo en mi relato”. Yo afirmo lo contrario: procuraré la subjetividad siempre y cuando los disparates de Estrada Cabrera no resulten más evocadores, lo cual, ahora que lo pienso, inevitablemente, me llevará a la objetividad, porque los disparates de Estrada Cabrera suelen resultar más evocadores que cualquier capricho subjetivo imaginable. (MIAbu, Posición en Kindle 181-185)

Antes de decidirse a escribir este libro, Tejeda ha dedicado cierto tiempo a comenzar un libro autobiográfico sobre su padre y es ese libro, y la conciencia de la falta de información sobre su abuelo, lo que le lleva a querer investigar sobre sus antepasados. En este fragmento, el autor muestra sin pudor los senderos de razonamiento que le condujeron a abandonar la escritura de ese libro fallido y el carácter «accidental» de tener que enfrentarse primero a este otro.

Sobre las particularidades de aquella forma de cohabitación de un hombre mayor con dos adolescentes comencé a escribir un libro, y un día, mientras escribía aquel libro, recordé una de las anécdotas sobre mi abuelo en donde era relegado con injusticia a un papel secundario. Me pregunté, de manera oblicua, si no podía escribir un libro sobre aquella anécdota, hasta que la pregunta terminó por imponerse y abandoné el libro sobre las particularidades de nuestra forma de cohabitación. Yo había decidido, antes de eso, que mi padre sería el primer y último antepasado al que dedicaría mis textos, aunque, como escribió Augusto Monterroso: «Uno puede escoger sus antepasados más remotos. Y aun a veces se presentan en forma imprevista». (MIAbu, Posición en Kindle 207-212)

Por fin Tejeda admite que debe encargarse de la tarea de escribir ese libro que le ha venido impuesto por las circunstancias y, de ese modo, reflexiona sobre lo que pasó o no pasó y lo

resume de la siguiente manera:

En abril de 2011, en el restaurante, le dije a mi hermana que me interesaba escribir algo sobre nuestros abuelos y Estrada Cabrera. Podía descubrir lo que pasó o podía escribir que realmente no había pasado nada, lo que era, a su manera, una especie de historia también: la historia de una historia que no ocurrió o la historia de un hombre que quedó marginado de su propia historia. (MIAbu, Posición en Kindle 486-488)

También hay una reflexión metaliteraria interesante sobre ese primer libro: para entender al padre que había sido, era necesario reflexionar sobre su pasado, antes del nacimiento del autor.

Él ingresó a Alcohólicos Anónimos varios años antes de que nosotros nacióramos. Aun así, en el libro que escribía sobre su vida, pensaba tratar algunos pasajes de ese tiempo, el de su enfermedad, porque había moldeado al hombre abstemio que conocí y que tenía esas posturas fundamentalistas respecto al alcohol, y que hablaba de los doce pasos como los católicos hablan de los mandamientos. (MIAbu, Posición en Kindle 496-498)

Justo a continuación, Tejeda reflexiona sobre la apropiación de esa historia que no es suya, pero que, a fin de cuentas, forma parte de su identidad. Ahí se halla la legitimidad de la *posmemoria*: compartir con los lectores sus dudas da cuenta del origen problemático del narrar la vida de otros, aunque esos otros hayan influido determinantemente en él.

Miré la casa, recordé la historia del dúplex, di un sorbo a mi cerveza, sin ironía, porque era lo que estaba a la mano, y me pregunté si era pertinente escribir sobre esos pasajes, sino era entrometerme en algo que a fin de cuentas no tenía por qué concernirme, ¿o me concernía?

Seguí escribiendo el libro de mi padre un año más a trompicones, tratando de lidiar con los límites de la autocensura y de la autobiografía, y luego me cansé. Estaba la historia de mis abuelos y podía dedicarme a escribir sobre ella algún tiempo. Un año después de aquella comida con mi hermana viajé a Guatemala para investigar lo que había ocurrido entre mis abuelos y el dictador. (MIAbu, Posición en Kindle 498-503)

En ese sentido, el trabajo de investigación se entremezcla con su genealogía literaria, ya que en la literatura busca Tejeda respuestas a sus preguntas de índole familiar.

¿Qué pistas pueden quedar sobre la historia de mis abuelos en Guatemala?

Hojeo *El Señor Presidente*, miro las marcas que hice en la novela durante mi primera lectura, las esquinas que doblé con impunidad. Cierro el libro porque en él, en cualquier caso, no se encuentran mis abuelos, se encuentra solamente su villano. Camino por la sala de espera hacia un puesto de revistas. (MIAbu, Posición en Kindle 547-550)

Del mismo modo, la labor de investigación no solo persigue conseguir datos concretos del

pasado u otorgarle contexto, también sirve para reflexionar sobre la memoria y el olvido, uno de los temas de fondo que acompaña a las autonovelas. En ese viaje a Guatemala, Tejeda lee un artículo sobre la epigenética en una revista científica y cuenta lo siguiente: «El segundo artículo de la revista me lleva al tercer punto de partida, que debe ser el último para no comenzar con esta historia una y otra vez. Trata sobre la memoria y el olvido, para qué sirven desde una perspectiva evolutiva y cómo se configuran en nuestro cerebro» (MIAbu, Posición en Kindle 568-570).

Antes siquiera de aterrizar en Guatemala, Tejeda es consciente de que las historias que le van a contar sobre la anécdota de sus abuelos y su tío estarán alteradas por años y años de acceso al recuerdo, gracias a la información que le proporciona el artículo de la revista científica:

Ahora, y esto es lo verdaderamente perturbador: todas las experiencias que vivimos se comparan con otras similares que nos ocurrieron antes, de tal forma que los recuerdos se alteran entre sí. Conforme más acudamos a un recuerdo, más lo alteramos.

Pienso en la historia de mis abuelos: no queda uno solo vivo de sus protagonistas; sólo viven quienes escucharon la historia, ya de por sí alterada en la memoria de sus protagonistas, y que a fuerza de pensar en ella vuelven a alterarla —a adelgazarla— hasta convertirla en lo que es hoy: casi nada. (MIAbu, Posición en Kindle 573-577)

La propia reflexión metaliteraria conduce a veces a los autores a situaciones de introspección y a la revelación de motivaciones, que son distintas a las que en principio se pensaron. La historia de sus abuelos, personas que en realidad él no conoció, esconde la necesidad de acercarse a su padre, muerto cinco años antes, a su propia historia y a la familia que dejó en Guatemala. Nótese también cómo el propio Tejeda, en consonancia con nuestra teoría, denomina «mito familiar» a la anécdota que motiva el libro:

Hago notas mentales, pierdo la ambición de escribir una novela y ya tengo un pretexto para fracasar: lo que escriba, un artículo tal vez, podría tratarse sobre las múltiples versiones que existen de la anécdota. Un trabajo breve de unas diez cuartillas o a lo mejor quince. Me pregunto si en verdad estoy interesado en descubrir cómo ocurrió nuestro mito familiar, o si fui impulsado por un deseo inconsciente que ahora observo cristalino: acercarme a la familia guatemalteca cinco años después de la muerte de mi padre, como una forma de acercarme a mi padre. La investigación es sólo un pretexto para reunirme con mis primos. Podría haber planteado la situación así desde el principio. (MIAbu, Posición en Kindle 580-585)

A continuación Tejeda relata un recuerdo de sus viajes a Guatemala con su padre, cuando era niño: un andamio se cayó a pocos metros de ellos, todavía en el aeropuerto. El escritor sabe

que quizá ese recuerdo represente algo, pero él mismo desconoce el qué y así lo comparte con el lector: «Traigo ese recuerdo a colación, desgastado a base de evocarlo cada vez que llego a Guatemala, sin saber de qué me sirve, y cuidándome de los techos camino hacia la salida» (MIAbu, Posición en Kindle 592-594). Al mismo tiempo, tiene presente ya la falibilidad de la memoria, pensamiento que ha sido reforzado por el artículo científico.

Una vez en Guatemala, el autor va en busca de datos fiables. Así lo cuenta, con sus pormenores y sus dudas y, como siempre, con la inclusión de referencias literarias que barnizan la historia:

Le digo que puede decirme como quiera y contesto, de manera vaga, que me interesa conocer la historia de nuestra familia. Silvia está contenta porque yo decidí comenzar mi viaje con ella, así que toma el cuaderno que traigo para hacer notas. Me preocupa que lo abra en la primera página y lea una cita del autor francés Georges Arnaud, el epígrafe que él mismo escribió para su novela *El salario del miedo*, y que yo transcribí para ilustrar la primera página: «Que nadie busque en este libro esa exactitud geográfica que no es más que un engaño: Guatemala, por ejemplo, no existe. Lo sé, he vivido allí». (MIAbu, Posición en Kindle 621-626)

Después de explicarle a su prima, que tiene 72 años, lo que ha venido a hacer a Guatemala, Tejeda parafrasea la cita del escritor francés y hace un ejercicio que se percibe metanarrativo y poético al mismo tiempo: «O: Que nadie busque en este libro esa exactitud generacional que no es más que un engaño: mi familia, por ejemplo, no existe. Lo sé, formo parte de ella» (MIAbu, Posición en Kindle 641-642).

Las heridas del pasado, según la teoría de Clara Valverde Gefaell, siguen habitando el presente si todavía no se han elaborado, siguen volviendo una y otra vez. A esa «transmisión generacional del trauma» se refiere sin querer Tejeda respecto al artículo: él es consciente de que «el trauma del dictador» sigue afectando a parte de su familia y, como Valverde, sabe que «la tercera generación no puede “dejar pasar” la dañina herencia a la cuarta generación y no podría hacerlo aunque quisiera» (2014, 71).

Recuerdo el estudio que leí en el avión sobre epigenética y las cuatro generaciones y hago cuentas con los dedos. Isabela, mi sobrina bisnieta, se encuentra libre del trauma de Estrada Cabrera, ya que forma parte de la quinta generación: mis abuelos son sus trastatarabuelos o sus choznos. Les explico todo eso a Silvia y a María José, orgulloso del descubrimiento, feliz porque la mayoría de mis familiares se hayan reproducido en su juventud para acelerar la limpieza genética del trauma del dictador, y ellas sonríen con amabilidad aunque no parecen especialmente aliviadas al respecto. (MIAbu, Posición en Kindle 658-662)

Los acontecimientos que se van sucediendo durante el transcurso de las entrevistas repercuten en la historia, no solo porque se incluyen como parte de esta, sino porque provocan una reflexión en torno a cuestiones como la veracidad de los recuerdos y la infalibilidad de la memoria. El hecho de poner en cuestión la veracidad del recuerdo heredado convierte el relato en una prueba de investigación y transmite, igualmente, una pretensión de veracidad por parte del autor.

Llevar la ropa a la lavandería era una tarea que nos turnábamos; a veces lo hacía mi padre, a veces lo hacía mi hermana, a veces lo hacía yo. Han pasado siete años desde entonces y no digo nada porque María José y Silvia parecen muy entretenidas y sería una precisión anticlimática. Algo así pudo ocurrir con la anécdota de mis abuelos, que fue armada con base en exageraciones o detalles omitidos a favor del entretenimiento de los demás. (MIAbu, Posición en Kindle 667-670)

Tejeda considera, o así lo da a entender, que sería más fácil inventarse los detalles desconocidos que indagar en una historia real y presentarla con todas las comprobaciones, es decir, que la literatura, como sugiere en esta cita, es más dúctil y cómoda que la búsqueda de la verdad: «Parece más fácil encontrar un epígrafe para la historia que la historia misma» (MIAbu, Posición en Kindle 779-780). Aunque su viaje no da los frutos esperados, resulta sorprendente cómo Tejeda cambia su objetivo: de buscar la historia perdida y confirmar lo que sabe a «simplemente» conocer a su abuelo. No deja de ser singular ese cambio de rumbo, casi podríamos llamarlo disonancia cognitiva, porque en otras autonovelas ese descubrimiento que ha ido dándose a lo largo de todo el proceso solo se valora al final: el objetivo no era tanto la historia en sí, más o menos literaria, sino encontrar respuestas a uno mismo.

Mi pesimismo desaparece de golpe; es irrelevante si encuentro o no alguna pista en las cartas. Me cuesta trabajo creer el giro que han dado mis investigaciones, el viaje a Guatemala será un éxito sin importar lo que ocurra en los días que siguen, porque en las cartas de amor habrá confidencias y en las confidencias estará la personalidad de mi abuelo. Abrazo a Lucrecia. Su bondad me parece infinita. (MIAbu, Posición en Kindle 784-787)

Al hilo de lo anterior, una de las obsesiones de Tejeda es no permitir que su abuelo sea solo recordado por un momento fatídico de su vida, que haya pasado a la historia, aunque sea una historia pequeña, familiar, como un preso de la dictadura cuya esposa lo siguió en un viaje desde una ciudad a otra dispuesta a inmolarse por él y con él. Es injusto, según su punto de vista, porque además, al parecer, era lo único que su padre recordaba de su abuelo. Tendría que haber algo más y eso explica la emoción y el detalle con el que va contando todas las

particularidades que va descubriendo en su investigación y que definen a su abuelo:

Ahora sé que tenía una caligrafía notable, que le gustaba escribir y que fue un autor publicado, aunque sus textos fueran tratados agrícolas. Y de todas maneras sólo podemos recordarlo porque un día fue la presa de los arrebatos de un dictador. Y la posibilidad de que eso ocurra con la memoria de otras vidas me perturba. Y si quiero novelar ese día que esconde el resto de la vida de mi abuelo, y convertirlo en el personaje protagónico, me veré frustrado en cada intento, porque el carácter de alguien sólo puede desvelarse a través de las opciones que elige bajo presión, y mi abuelo, al parecer, o de acuerdo con lo que se recuerda de él, no hizo nada bajo presión más que dejarse llevar por un pelotón del ejército ¿O es que aquella caminata, en apariencia resignada, escondía un gesto en verdad heroico? (MIAbu, Posición en Kindle 912-917)

Aunque Tejeda sopesa la posibilidad de resignarse a basar todo su conocimiento en una anécdota, quizá por su componente heroico, suficiente para convertirse en mito familiar, finalmente se inclina por continuar sus investigaciones. Es importante la referencia a los héroes —en este caso, a su héroe familiar y nacional al mismo tiempo—, ya que debemos tener presente que los héroes son aquellos nombres propios a través de los cuales se aprende la historia. Dentro de esa anécdota caben muchas otras historias, como evidencia el siguiente fragmento, donde se exponen diferentes teorías sobre el evento en cuestión elaboradas por el autor (quien nos las presenta como conjeturas).

Hago conjeturas sobre cómo pudieron ocurrir los eventos. Trato de hacer verosímil que mi abuela fuera detrás del pelotón sin que le hicieran nada y con el bebé en los brazos. Trato de imaginar qué debió sentir mi abuelo cuando se dio cuenta de que ella lo seguía, porque es algo que debía tenerse en cuenta también, el enorme desconcierto y el desasosiego ulterior que pudo sentir él porque a su desgracia debía sumar la de su esposa y la de su primogénito: pudo exigirle a mi abuela que se regresara. (MIAbu, Posición en Kindle 927-931)

El viaje de investigación conduce a veces a lugares representativos pero que no pueden ofrecer ningún dato. «Los fines que se ha propuesto» Tejeda chocan con la realidad más inmediata:

Sexto día en Guatemala. Me encuentro en La Antigua para observar el Volcán de Agua de cerca, para visitar la ciudad donde nació mi abuelo y para conocer el mausoleo en donde está enterrado. Eso es todo. Trato de convencerme de que aquí no podré hacer ninguna especie de arqueología interior. Este lugar, con los fines que me he propuesto, es un capricho en todo caso, y trato de tenerlo en cuenta para evitar desilusiones. (MIAbu, Posición en Kindle 945-948)

El orden del relato, como decíamos, única característica atribuible a la ficción más convencional, se nos revela a través de la metanarración. Por una parte, hay, en los capítulos

metaliterarios de búsqueda, una utilización de tiempos verbales en presente (así como demostrativos y adverbios de tiempo y lugar), pero, por otra, el autor adelanta acontecimientos, lo que desvela que lo que está escribiendo sucedió, al menos, dos años antes del proceso de escritura: «Desconozco que conversaré con él de nueva cuenta, buscando otra vez la tumba de mi abuelo, en circunstancias muy distintas, dentro de dos años» (MIAbu, Posición en Kindle 997-998). Por lo tanto, los andamiajes del orden del relato se nos muestran como cualquier otra parte del proceso de escritura: no existe un pacto ficcional con el lector, sino transparencia y veracidad.

Cuando el autor piensa que ha ubicado correctamente el acontecimiento en el tiempo, ocurre que una carta, de la quiere renegar, le desvela otra información. Nótese el uso a continuación del demostrativo.

Y tengo otro problema para calzar las pistas: la carta escrita por mi bisabuelo Rosalío Fonseca, en donde se habla del aprisionamiento de mi abuelo, fechada en 1906 y no en 1908.

O: que nadie busque en este libro esa precisión histórica, geográfica y generacional que no es más que un engaño. Mi abuelo, por ejemplo, no existe. Lo sé, lo he buscado. (MIAbu, Posición en Kindle 1063-1066)

Tejeda comparte con el lector su diario de escritura y también sus miedos. Pero, a pesar de los escollos y de un parón de varios meses, decide regresar a Guatemala para continuar con la investigación.

2013. Han pasado nueve meses desde mi último traslado a Guatemala y desde que suspendí la investigación sobre mis abuelos. Mientras tanto me he dedicado a escribir cuentos que nada tienen que ver con la familia Tejeda, en espera de que pueda viajar al país de mi padre otra vez y ahondar en la investigación, viaje que he postergado con muchas excusas, [sic] que esconden, supongo, mi temor al fracaso. (MIAbu, Posición en Kindle 1456-1458)

Y se dice y nos dice qué hará a continuación, cuáles son las líneas a seguir. Como conclusión, parece resignarse a una historia distinta a la que está persiguiendo, porque en el fondo son otras muchas revelaciones (incluidas todas las presentadas en este epígrafe) las que son fundamentales en la escritura de este libro.

Haré las cosas en orden, primero mi progenitor, y luego, si persiste el interés en la historia del dictador, mi abuelo. Tan fácil que resulta quitarse algunos pesos de encima: para qué obstinarse en escribir lo que no puede escribirse y todo esto debe encerrar una especie de aprendizaje vocacional para el futuro. Como dijo Augusto Monterroso respecto al *writer's block*: «Es penoso ver sufrir a alguien en el empeño de hacer algo que de no ser hecho a nadie le importaría». (MIAbu,



Posición en Kindle 1459-1462)

A pesar de que él no es del todo consciente del paralelismo entre la biografía de su padre y este otro libro, precisamente por los motivos personales e íntimos que le conducen a su escritura, no esconde los momentos de frustración, incluso sus intentos de abandono: «Es tan triste descubrir este pasado que recuerdo los motivos que me llevaron a suspender el proyecto de escritura sobre mi padre. ¡Al demonio!» (MIAbu, Posición en Kindle 1544-1545).

A través de las cartas de su abuela, Tejeda recuerda a uno de sus primos, del que no sabe nada desde hace años y pero es un nexo de unión hacia ese pasado que persigue. El autor nos hace partícipes de su proceso de investigación y los sentimientos que le suscita:

Gabriel Tejeda es mi primo hermano y vive en México desde 1967. Hace unos quince años que no tengo noticias suyas.

¿Dónde estará Gabriel?, me pregunto mientras escribo su nombre completo en un buscador de internet. Encuentro, en los primeros resultados, su perfil en una red social orientada a los negocios. De acuerdo con ésta trabaja en una fábrica de hilos ubicada en la Ciudad de Aguascalientes. Tomo el teléfono, marco al número de su oficina, espero que me conteste de buen ánimo, es mi único vínculo con las cartas que acabo de leer y la sencilla posibilidad de que pueda hablar con él en unos segundos me estremece. (MIAbu, Posición en Kindle 1549-1554)

Después de encontrarse con su primo Gabriel y que este le cuente cómo era la relación entre su abuela, Mama Toya, y su padre alcohólico, Tejeda deja caer una frase muy pertinente: «Después me cuenta algo que no sé, aún, si debo contar o no». (MIAbu, Posición en Kindle 1583), con la que denota, de nuevo, sus dudas y los mecanismos de autocensura que se establecen invariablemente en toda autonovela familiar.

En este capítulo, el séptimo de la primera parte, Tejeda comparte con los lectores qué parte de la información ya narrada extrae de su primo: el apellido de su bisabuelo biológico y también el principio de esta autonovela. Resulta igualmente reseñable cómo el pasado alcohólico de su padre aparece una y otra vez como una sombra, como algo que él nunca vivió pero gracias a lo que él acaba existiendo y por lo que acaba escribiendo también este libro sobre un pasado todavía más lejano, como ya hemos visto.

Anoto, en primer lugar, aquéllo que de acuerdo con Gabriel hacía mi padre cuando estaba ebrio. Luego anoto el apellido de mi bisabuelo, Balladares, y también una primera línea de la novela sobre mi abuelo y el dictador que se me ocurre, porque he visto el rostro de mi primo toda la tarde y sería irresponsable comenzar una historia de la familia Tejeda sin asumir el tamaño de nuestras cejas. (MIAbu, Posición en Kindle 1597-1599)

A pesar de la fecha anotada, el segundo viaje a Guatemala es narrado también en presente, a modo de diario. No sabemos, de nuevo, si lo que cuenta se escribió, sin embargo, tiempo después, como en el caso del primer viaje.

2014. A través de la ventanilla del avión veo los volcanes que me despiden con pertinencia del Valle de México y en un abrir y cerrar de ojos llego al Aeropuerto Internacional La Aurora, en donde Silvia, mi prima de setenta y cuatro años, ya me espera, aunque esta vez sin temor a no reconocirme. (...) Han pasado dos años y medio desde mi último viaje a Guatemala y regreso con las mismas preguntas. (MIAbu, Posición en Kindle 1817-1822)

Igual que al hablar de su primo Gabriel, en este segundo viaje nos cuenta sus avances en el proceso de escritura y de manera metaliteraria expone qué capítulos ha escrito ya; como lectores sabemos a cuáles se refiere porque son previos a este, salvo el de las Fiestas Minervalias, que aparece en el siguiente capítulo:

En dos años y medio —cómo pasa el tiempo— he avanzado solamente unas cuantas cuartillas, cuartillas que poco tienen que ver con mi abuelo aunque mucho con Estrada Cabrera. Le cuento a Silvia que escribí sobre Federico Gamboa y su relación con el tirano, que también escribí unas páginas dedicadas a Rubén Darío, a Enrique Gómez Carrillo y a las Fiestas Minervalias. (MIAbu, Posición en Kindle 1825-1827)

Tejeda se marcha por segunda vez de Guatemala sin haber conseguido *Los cadetes*, el libro que narra con detalle la anécdota en la que participaron sus abuelos y que luego cita reiteradamente. Pero resulta que lo tenía a su alcance desde hace mucho, ya que estaba digitalizado y disponible en internet. El escritor no es indulgente con sus fallos, los muestra impúdicamente como parte de su historia.

Ahora, que estoy frente a una gran revelación en potencia, no es tiempo de quejarme de los errores que he cometido. Puedo culpar a los subterfugios del inconsciente que han socavado mis pesquisas. O puedo no culpar a nadie: la mayoría de las personas nunca llega a ser parte de un libro, personaje de un libro, y eso basta para justificar que hasta hoy no hubiera tenido la ocurrencia de buscar el nombre de mi abuelo en una plataforma de libros digitales. He buscado su nombre en internet, desde luego, y he encontrado los mismos tres resultados anodinos. En fin: el descubrimiento, aunque tarde, llega. (MIAbu, Posición en Kindle 2226-2230)

En la segunda parte, decíamos, Tejeda evita la primera persona, pero cuando aparece, como en este ejemplo, remite nuevamente a esa falta de indulgencia metaliteraria: «esto es lo que se me ocurrió escribir, no culpen al personaje», parece decir. «“Que me recuerden como a un hombre trabajador y a ustedes, verdugos, como a perpetradores del odio”, eso fue lo mejor

que se le ocurrió. No es lo que hubiera querido decir, pero su ingenio —es a mí a quien no se le ocurre nada—, no daba para más» (MIAbu, Posición en Kindle 3684-3686).

Con este pequeña acotación, Tejeda nos confiesa en realidad los hilos con los que ha construido el relato: es evidente que ni siquiera el libro *Los cadetes* recoge diálogos tan concretos y que estos parten de su propia intuición, sin pretender, en ningún caso, que los consideremos al pie de la letra. Sin embargo, en otras ocasiones, lo que cuenta lo fundamenta en la información fiable que proporciona *Los cadetes* y no hay pizca de invención que pueda adornar la historia real:

«Así fue como hasta las siete de la noche entraron en los portones de la Comandancia de Armas —asegura Clemente Marroquín—. Encerraron a Tejeda en un calabozo húmedo y el reo se sentó sin preocuparse del lugar donde estaba.»

Y luego siguió el horror de la tortura.

Y es difícil para mí, abuelo, encontrar palabras para narrarlo. (MIAbu, Posición en Kindle 4017-4020)

En estos pasajes, además, el abuelo acaba siendo el narratario, y se percibe una clara predisposición a no fallar a su historia. Tejeda cuenta lo que él puede llegar a imaginarse (nótese la perífrasis de inseguridad o probabilidad), e incluso confiesa la dificultad que eso conlleva (los intentos que ha desechado) y las consecuencias (incluso el verdadero objetivo, tal vez) de haber realizado ese acto de escritura:

Después de cincuenta golpes, los glúteos de Papa Tono debieron estar sangrantes y amoratados. Y yo le pido una disculpa a mi abuelo por narrar este pasaje de manera fría, médica, pero es que he errado en intentos diferentes. Que piense que llegar hasta aquí me ha permitido conocerlo. (MIAbu, Posición en Kindle 4295-4297)

Del mismo modo que antes, Tejeda vuelve a dirigir su metanarración directamente hacia su abuelo, dialoga con él a medida que va enterándose de nueva información, como en el caso de sus torturas y su petición de fusilamiento. Tejeda sabe que en esa petición pendía su propia vida; es ahí donde, de nuevo, aparece la autonovela como espejo: como un espejo en el que mirarse y también en el que mirar como hacia otro mundo en el que la existencia pudo ser otra, incluso no ser de ninguna manera.

«Y otros cincuenta palos caen sobre las carnes suaves de nuestro protagonista, quien, al fin, haciendo un supremo esfuerzo, pide que lo fusilen porque no sabe qué responder que encierre esa verdad que ellos buscan», asegura Marroquín.

¿De verdad, abuelo, pediste la muerte?, ¿y la Toya y Toñito? Permíteme ser egoísta en uno de los peores momentos de tu vida: ¿y yo? (MIAbu, Posición en Kindle 4302-4304)

El registro de ciertos datos banales parece calmar una suerte de neurosis en los autores de autonovelas familiares. Cuando se trata de anotaciones sobre sus familiares protagonistas, parece responder a esa necesidad de almacenamiento, de resguardo, si acaso; mientras que cuando esos datos, como fechas, horas, tiempo atmosférico, les señalan a ellos directamente y al presente de la escritura parecen responder a un intento de inmersión directa en la autonovela, al mismo nivel que los protagonistas otros, como un certificado de su presencia allí, como artífices, como protagonistas. En el siguiente párrafo Tejeda resume la cronología que conduce a que él haya nacido: su tío, el bebé de la novela familiar, invita a su padre a México, donde el autor ha nacido y desde donde está terminando de escribir este libro.

Mi tío Antonio invitó a mi padre a trabajar con él en el Instituto Carnegie, justo unos días después de la muerte de mi abuelo, cuando mi padre tenía diecisiete años y la necesidad de trabajar. De esa forma descubrió sus dotes como restaurador, dotes que lo llevaron a obtener una beca para estudiar arqueología en México y por ello, entre otras muchas cosas, estoy aquí, en la Ciudad de México, el 31 de julio de 2016 a las 11:30 de la mañana. Es domingo, está nublado y he llorado un par de veces mientras escribo estas páginas finales, porque son tristes, supongo, y porque de alguna forma me entristece llegar al fin de esta novela aunque también me reconforta después de tres años y tres meses de batallar con ella. (MIAbu, Posición en Kindle 4605-4609)

Gracias a que Tejeda quiso visitar la tumba de su abuelo, descubrió que el mausoleo y sus restos habían sido robados. Cuando los recupera, los traslada a Ciudad de Guatemala y vuelven, por tanto, a recorrer el mismo trayecto que originó el libro. Reunir a sus abuelos bajo la misma tierra resulta un acto real que provoca la escritura del libro, una incursión de la literatura en la realidad que Tejeda reconoce complaciente.

De alguna forma, la escritura de este libro provocó que mi abuelo recorriera otra vez ese camino de la ignominia, el trayecto que debía recordarle los peores días de su vida. Me parece una gran coincidencia que el robo del mausoleo ocurriera mientras escribía este libro. (...) Los restos de Papa Tono están junto a los de Mama Toya, y quiero pensar que sólo por eso valió la pena el traslado. O, mejor aún, la escritura de la novela. (MIAbu, Posición en Kindle 4638-4648)

#### **4. Pretensión de veracidad**

Como hemos ido sugiriendo arriba, la pretensión de veracidad en Tejeda se origina, por una parte, con los testimonios de personas que conocieron a los protagonistas y las fuentes escritas y, por otra, admitiendo metanarrativamente qué partes están adornadas y qué partes son totalmente verídicas. En los capítulos de la primera parte que incluyen los orígenes del

dictador Estrada Cabrera y la relación con su madre, Tejeda recurre al humor para sugerir esas licencias en la historia:

Es 21, pero de febrero, de 1857 y Joaquina camina contando los pasos que han de llevarla a su casa, primero y a cumplir su voluntad, después. Piensa que le gustaría ser la madre de un presidente sin pasar por los engorrosos trámites del embarazo y de la crianza. Por su gusto iría en línea recta de la concepción a la casa presidencial, pero intuye que incluso el azar o el destino deben cumplir con ciertas reglas relacionadas con la verosimilitud. (MIAbu, Posición en Kindle 134-137)

La tendencia a acomodar la historia de una manera conveniente para la autonovela no está legitimada, sin embargo, cuando se trata de su abuelo, su predisposición a la autenticidad conduce a Tejeda a cuestionarse las versiones que le llegan de la misma anécdota: «Recuerdo aquella historia de mi abuelo y Estrada Cabrera y me pregunto si tal vez Papa Tono procedió de una manera distinta durante aquellos años, y que yo me identificaba con una interpretación de la anécdota y no con lo que pasó en realidad» (MIAbu, Posición en Kindle 250-251); y, al mismo tiempo, como escribe a continuación de esta cita, ajusta su relato basándose en la nueva información que le es proporcionada: «Casi cien años después Antonio Tejeda ocupaba un lugar secundario en su propia historia, los días que enfrentó al dictador de Guatemala — luego sabría que fueron años— escondido detrás de Mama Toya y de la que, a mi juicio, resulta la insensatez más hermosa del mundo» (MIAbu, Posición en Kindle 251-253).

Las autonovelas, por su carácter autobiográfico y por la importancia que otorgan sus autores a la literatura en general, habitualmente añaden —y ya hemos visto numerosos ejemplos— citas de otros libros, que a veces sirven como referencia, como genealogía, como consulta o como impulso o refrendo para acometer la escritura de la historia familiar.

Estrada Cabrera solía comentar que a la palabra escrita no se la llevaba el viento, y pienso que tenía razón, aunque sólo en parte, porque no advirtió que la palabra escrita podía quedar embodegada o escondida entre tanta letra escrita, y que él sí pasaría a la posteridad gracias a la literatura, pero sólo como el villano de una novela en donde ni siquiera se menciona su nombre: *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias. (MIAbu, Posición en Kindle 273-276)

En este caso, la referencia a la novela del Premio Nobel guatemalteco cumple una doble función: por una parte, sirve como fuente de información sobre Estrada Cabrera y, por otra, como referencia literaria, que no solo se cita, sino que se comenta y se interpreta.

Haber sido estudiante de Ciencias Políticas le da un conocimiento del poder que le ayuda a

contextualizar la historia de Guatemala y cómo se comportó el dictador. Para contextualizar lo que cuenta posteriormente, debemos remitirnos a un pasaje en donde Tejeda narra cómo se vuelve por fin escritor:

En esos días dejé las ciencias sociales y comencé a escribir; dejé la tiranía de las citas y la comprobación para entregarme a otro tipo de tiranía, a la que se encuentran sometidos los narradores, es decir, la tiranía de la verosimilitud. Y a la larga se vuelve un vicio, se amarran cabos que justifiquen cualquier cosa, y sin proponerme redactar algún texto sobre los días de Estrada Cabrera y mis abuelos, me esmeraba en hacer que todo aquello fuera verosímil. (MIAbu, Posición en Kindle 438-442)

Tejeda sabe que la verosimilitud es fundamental en un texto de ficción y que, si no se consigue o resulta imperfecta, debe admitirse de manera metanarrativa. Esa formación literaria le lleva a dudar de la verosimilitud de lo que le cuentan como cierto. Si la anécdota no encierra una enseñanza, un porqué, su narración es inútil, por muy verdad que sea, porque parecerá falsa. La búsqueda de contexto y de testimonios verídicos y la búsqueda de verosimilitud literaria se entremezclan, forman parte del mismo proceso:

Eso hacía, pues, cuando pensaba en mis abuelos, algo que ocurría con mayor frecuencia conforme pasaban los años desde la muerte de mi padre. Trataba de imaginar qué pudo pensar Papa Tono cuando se dio cuenta de que su mujer lo seguía, de qué manera llegaban a comunicarse entre ellos durante el camino, cómo se comportaron los militares con Mama Toya; si la insultaban, si la ignoraban, si entre ellos había algún arrepentido de servir al régimen que incluso llegó a admirarla porque era una joven obstinada y valiente que le recordaba su propia cobardía de esbirro del tirano. O si otro de los soldados, en cambio, compadecía a mi abuelo: pobre hombre —pensaría el soldado— que no podía hacerse cargo de su familia.

Podía encontrar o no las justificaciones que hicieran que la anécdota fuera creíble, o podía proponérmelo, por lo menos, aunque no tenía sentido hacerlo si en el fondo sólo me importaba que la historia fuera verdadera, que hubiera ocurrido realmente, y sin finalidades pedagógicas de por medio parecía una historia falsa, y ya no había forma de desvelar el misterio. (MIAbu, Posición en Kindle 444-452)

La hermana de Tejeda, que apenas aparece como personaje en la autonovela, interviene en un momento, en este segundo capítulo de la primera parte, para señalar la irrelevancia del cuestionamiento de la anécdota fundacional y aconsejar al autor cómo debe enfocar su libro en ese sentido.

Mi hermana, primero, me observó sin decir nada. Luego me dijo que la anécdota era cierta, que nunca se le había ocurrido cuestionarla, con qué sentido habrían inventado algo así. Le dije que a mí también me molestaba la posibilidad de que fuera falsa y ella me dijo que el problema era precisamente lo contrario: que en

efecto había ocurrido, y que en vez de controvertir con algo que nos habían contado y era importante para nuestra familia, debíamos sentir empatía por ellos aunque nunca los conocimos, y que si iba a escribir algo debía comenzar precisamente por ahí. (MIAbu, Posición en Kindle 489-493)

Hemos hablado ya de la necesidad de registro de datos en la escritura de las autonovelas familiares. Forman parte, muchas veces, como ocurre a continuación, del proceso de investigación que lleva a cabo el autor, ya que el libro se convierte, parcialmente, en una bitácora de ese viaje necesario para indagar y para reflexionar. Muchas veces, además, ese registro de datos acaba convirtiéndose en una prueba de la veracidad de lo que se cuenta:

Ni Amelia ni yo hemos visitado antes la tumba de nuestro abuelo Antonio; ella asegura que está agradecida porque haya sido yo, con mi curiosidad, el que la obligara a realizar esta peregrinación. Nos dirigimos a la oficina de informes y un burócrata revisa los registros y nos dice que debemos encontrar el mausoleo 139 de la sección dos y nos indica por dónde debemos comenzar la búsqueda. (MIAbu, Posición en Kindle 958-961)

Si el relato quisiera postularse como una versión definitiva de una historia, no haría falta incluir también las informaciones tergiversadas o incompletas que maneja el autor en las diferentes fases de su investigación. Aquí vemos, con todos los datos que ya tenemos como lectores, cómo se entremezclan las informaciones, cuáles son las líneas fiables de investigación y cómo va a acabar Tejeda transitándolas.

El segundo intento de asesinato ocurrió un año más tarde, en abril de 1908, y se le conoce como «el atentado de los cadetes», por haber sido cometido por alumnos de la Escuela Politécnica. Y ese era el atentado que debía incumbirme de acuerdo con mis primas, que en sus distintas versiones referían a un cadete de la Escuela Politécnica, ya fuera el hermano de mi abuelo, Maximiliano Tejeda, o ya fuera el inquilino al que le rentaba un cuarto. El año también era importante, 1908. Mi tío Antonio había nacido en enero de ese mismo año y hacia abril era un bebé de brazos que podía transportar una pistola en sus pañales. (MIAbu, Posición en Kindle 1051-1056)

Resulta paradigmático que la inclusión de datos tan concretos, más propios de un ensayo, como la página de la que extrae cierta información o el día exacto en el que sucedió un hecho, aparezcan en los capítulos metaliterarios y no en el desarrollo de la historia como tal. Ya sabemos que el orden de esta autonovela sigue un camino distinto al de otras mencionadas ya: en este caso —si se permite la metáfora—, el autor nos enseña los andamiajes para luego construir el edificio. Reproducimos aquí dos ejemplos: «En la página 49 del libro de Montúfar compruebo que mi abuelo estuvo en la cárcel en 1908, que la anécdota del traslado de La Antigua a Ciudad de Guatemala es posible: “El siete de Mayo llegaron, en efecto, los

señores José Azmitia, Vicente Arévalo, Roderico Anzueto, Antonio Tejeda A...”» (MIAbu, Posición en Kindle 1925-1927) y, un poco más adelante, «Sé —gracias al libro de Marroquín Rojas— que los problemas de mi abuelo comenzaron el 3 de abril de 1906, cuando el jefe político de La Antigua, el general Flavio Ovalle, ejecutó la primera orden de arresto en su contra» (MIAbu, Posición en Kindle 2592-2594).

Al principio de la investigación, Tejeda encontraba datos contradictorios: no estaba claro que el traslado a Ciudad de Guatemala hubiera ocurrido porque había dos fechas distintas relacionadas con su arresto. Sin embargo, después comprueba, como se deduce de las citas anteriores, que hubo dos detenciones distintas: en 1906 y en 1908. Y que en la primera, como asegura a continuación, sabiendo que debe creer la correspondencia y que no existe un documento oficial que lo corrobore, hubo un primer encuentro entre su abuelo y el dictador: «Después de un traslado del que no se tienen registros, Estrada Cabrera y mi abuelo se reunieron, en la Guardia de Honor, por primera vez» (MIAbu, Posición en Kindle 2613-2614).

También entiende, gracias a los datos que le proporcionan los libros (*Los cadetes* es el más representativo), que su abuelo no deseaba que los revolucionarios triunfaran, porque él estaba detenido por estar relacionado con ellos y su triunfo, mientras él estuviera en la cárcel, le traería consecuencias fatales: «El periodista Clemente Marroquín Rojas asegura en su libro *Los cadetes. Historia del segundo atentado contra Estrada Cabrera*, que mi abuelo, en la cárcel, deseaba la derrota de los revolucionarios, debido a que cualquier triunfo en aquellas filas era un peligro para él» (MIAbu, Posición en Kindle 2779-2781).

El pacto con el lector se renueva página tras página, ya que Tejeda nos hace partícipes de cada uno de los datos que no son verídicos y nos explica, de igual a igual, qué función cumplen en la escritura, como el caso del nombre de la mujer que engaña a Víctor Vega: «La joven, que llamaré Lorena para facilitarme la narración, escribió en un papel perfumado a Víctor, por instrucción de su madre» (MIAbu, Posición en Kindle 3249-3250). Y Tejeda explica únicamente hasta donde sabe o hasta donde alcanza su interpretación con los datos que maneja. Sabe cómo comenzó a gestarse el atentado contra el dictador y en qué circunstancias y cómo se llevó a cabo, pero no lo que ocurrió entremedias, y de ese modo nos lo cuenta: «Luego los detalles se pierden. Quién sabe qué pasó por la cabeza de Vega o cómo planeó el atentado. Sabemos que una semana antes al Viernes de Dolores, Ernestina recibió un telegrama de su hermano» (MIAbu, Posición en Kindle 3286-3287). Ocurre del mismo



modo cuando se trata de otros detalles sobre el atentado: se presentan, como en un juicio, las pruebas que sí se manejan y se conjetura, sin mentir ni adornar, sobre las que no se tiene constancia:

La existencia de los telegramas y el tono con el que fueron escritos son un hecho. Desconocemos, en cambio, qué pretendía hacer Vega con el dinero. Algo relacionado con el atentado, es seguro, aunque es absurdo pensar que lo necesitara para comprar un arma: Desde su posición militar, conseguir una pistola gratuitamente debía ser fácil. Es probable, y me remito a las conjeturas, que quisiera juntar dinero para pagar un sicario. Fungir como autor intelectual. (MIAbu, Posición en Kindle 3293-3296)

Igualmente interesante para el relato (a nivel literario como autor y también como nieto de los protagonistas) habría sido contar qué les estaba ocurriendo a sus abuelos la mañana del atentado. Como esa información es inaccesible, Tejeda se imagina a su abuelo en casa, descansando, lo que encierra una finalidad determinada que nos desvela:

Dónde estarían mis abuelos esa mañana de primavera. La Antigua es una ciudad quieta aún. Hace más de un siglo debió ser el paraíso colonial. Papa Tono carecía de fincas ya: ¿qué hacía? Es irrelevante, en esas fechas debió vacacionar. Prefiero imaginarlo en una escena doméstica para acentuar mi propia lástima de nieto ignoto. (MIAbu, Posición en Kindle 3300-3303)

La novela que se explica a sí misma, parafraseando la cuarta de cubierta, es en realidad una historia que se construye delante de nuestros ojos, con escenas que, cuando son relevantes, se detienen gracias a las palabras de Tejeda o se dilatan gracias a sus preguntas metaliterarias. Él no sabe cómo fue, pero tampoco quiere dejar pasar la oportunidad de destacar que debió de ser de alguna manera. Contar ese hueco narrativo es dejar por escrito un pedazo de la historia.

El capitán Alberto Hurtado Peña, abanderado de la escolta, dio unos pasos hacia Estrada Cabrera, Jefe del Ejército. Y aquí permítame estirar los segundos hasta donde pueda antes de que se rompan o terminen y entonces venga la vorágine. Imagine a cuatro cadetes que componen una escolta y al tirano de frente a ellos. Uno de los cuatro cadetes disparará y los otros tres lo saben. El dictador es ignorante. ¿Cómo transcurre ese tiempo? (MIAbu, Posición en Kindle 3329-3332)

Del mismo modo que lo que sí está claro se cita de la fuente directa: «El periodista Clemente Marroquín Rojas asegura: “A las siete de la mañana lo hicieron marchar —a mi abuelo— en medio de una fuerte escolta hacia la capital”» (MIAbu, Posición en Kindle 3636-3637). O se parafrasea, dejando siempre en primer término lo que se ha omitido y cómo se resuelve esa omisión:

Finalmente logró concentrar sus pensamientos en un punto indefinido y ya comenzaban a perderse del dominio de su voluntad cuando alguien tocó en la puerta. Es una lástima que la historia de Marroquín no considere el nombre de ese héroe desconocido que llamó al calabozo: por su actitud humanitaria, considero injusto inventarle cualquier mote espurio. (MIAbu, Posición en Kindle 4043-4046)

La reiteración en los datos no deja espacio para que el lector se imagine un relato distinto al (auto)biográfico: «Mi abuelo debió quedarse dormido a las 4:50 a.m. Lo deduzco porque alrededor de las 5:00 regresó el oficial amable con más pan y con más café. Los cuidados debían ser un guiño de su amigo Durán» (MIAbu, Posición en Kindle 4108-4110). Y, de nuevo, se conjetura sobre un dato que no se tiene en el mismo pasaje en el que se aseguran otros datos, que se toman, por lo tanto, como ciertos:

El 8 o 9 de mayo, pues, Antonio Tejeda Argüello recuperó la libertad, aunque antes de salir de la penitenciaría debió entrevistarse con Estrada Cabrera otra vez. La conversación ocurrió a las 9 de la noche, y el autócrata le pidió a mi abuelo que le describiera los pormenores del reingreso de Víctor Manuel Vega a la Escuela Politécnica; le dijo que tenía prohibido sostener cualquier tipo de comunicación con su hermano, Max Tejeda, bajo amenaza de «enterrarlo» en la Penitenciaría Central si desobedecía, y le prohibió ausentarse de la Nueva Guatemala de la Asunción. Tenía expresamente vedado regresar a su querida Antigua (...). (MIAbu, Posición en Kindle, 4551-4554)

El carácter de registro y almacenamiento tiene una función que nunca aparece nítidamente al principio: es un intento de ordenar lo conocido y lo desconocido dentro del mismo plano de realidad, lo sabido, lo intuido y lo que se ha dado por hecho pero no se ha comprobado. Aquí, hacia el final del libro, Tejeda intenta conectar la anécdota fundacional con el carácter de su abuelo (o lo que sabe de su carácter), porque una de las motivaciones de la escritura del libro es tratar de desentrañar quién era esa persona: devolverle su lugar en la historia familiar, darle un contexto mayor, más justo, que el de ser únicamente recordado por ese día ignominioso.

Desconozco de qué manera se hizo patente en su carácter el trauma de lo que vivió, la tortura y el encarcelamiento. Escuché que era «parco, estricto y justo», y de alguna forma su personalidad quedó escondida detrás de la de su esposa. Se recuerda poco de él, que un día de 1908, ahora sé que el 24 de abril, fue hecho prisionero y trasladado de La Antigua a Guatemala de la Asunción, mientras era seguido por su esposa... (MIAbu, Posición en Kindle 4573-4577)

Las autonovelas, donde vida y literatura comparten espacio, son propicias también a las conjeturas más descabelladas o sorprendentes, como la que sigue, en la que Tejeda despliega lo que sabe sobre esta hipótesis y luego acaba concluyendo que de ser verdad, tampoco tendría ninguna otra consecuencia real, más que la de ser escrita en este libro:

Cuando leí que un coronel de apellido Monterroso fue quien dirigió la tortura de mi abuelo, me pregunté si de alguna forma podía relacionarse con el gran escritor guatemalteco, Augusto Monterroso, que es una especie de ídolo para mí y que era el escritor favorito de mi padre. Luego leí *Los buscadores de oro*, la bella autobiografía de Tito Monterroso, en donde cuenta, retomando un pasaje, a su vez, de un libro de Fernando Vallejo, que tenía un abuelo que hacia 1916 ya era general y trabajaba como agente del tirano en Honduras. Eso es todo y no puedo ir mucho más lejos, aunque es posible que el abuelo de Augusto Monterroso, que es mi ídolo y el escritor favorito de mi padre, haya dirigido la tortura en contra de mi abuelo. Esto, desde luego, no quiere decir nada, incluso una vez superada la conjetura. (MIAbu, Posición en Kindle 4617-4623)

Si nos centramos únicamente en la anécdota del traslado, como aseguraba en la entrevista el autor, es su abuela la verdadera heroína. La figura de su abuelo permanece opacada por la de su esposa, que, sin embargo, termina siendo relegada a un segundo plano en la narración. Gracias a que Tejeda busca una valentía apriorística que convierta a su abuelo en su héroe familiar hasta ahora omitido o negado, el último capítulo lo dedica a conjeturar sobre qué pudo pasar con sus sobrinos y le atribuye a su abuelo la salvación de los pequeños. Esto lo sabemos porque en el capítulo inmediatamente anterior, Tejeda nos dice que no pudo encontrar ningún documento que certifique qué les pasó a los hijos de su tío abuelo.

Es un cabo suelto que no pude amarrar en mis investigaciones. Entre los vivos, nadie recuerda la existencia de estos pequeños y, por lo tanto, nadie sabe qué ocurrió con ellos después. Es un hecho que no fueron criados por mis abuelos, y me pregunto si en esa ausencia podría encontrarse, tal vez, el acto heroico de mi abuelo olvidado por la familia, su reivindicación histórica y silenciosa. (MIAbu, 4635-4638)

Él quiere pensar que ocurrió lo que luego nos presenta, porque algo debió de pasar para que esos niños no sean recordados por nadie. De hecho, el último párrafo del capítulo y del libro vuelve a ser una conjetura:

Cuentan que el General Flavio Ovalle, que era un verdadero héroe, se encargó de que en los reportes que llegaban al tirano siempre se mencionaran los nombres de Enriqueta y Julio. Otros aseguran que la memoria privilegiada de Estrada Cabrera olvidó una sola cosa en toda la vida: la existencia de los hijos de Maximiliano. (MIAbu, Posición en Kindle 4704-4706)

Después de este párrafo, Tejeda incluye la fecha de finalización de escritura y en la siguiente página incorpora una amplia bibliografía, entre la que se encuentran los libros mencionados a lo largo de la autonovela como documentación consultada y cuyas citas también están incluidas como parte del libro, así como las novelas, diarios y crónicas de viaje citadas. Además, se incluyen otros muchos textos de documentación, de historia guatemalteca, sobre

las dos ciudades (La Antigua y Guatemala), sobre Estrada Cabrera y la dictadura. Es reseñable que esto ocurra porque da posibilidad al lector de consultar las fuentes originales y comprobar los datos que se presentan en la autonovela familiar.

### **5. La autonovela como espejo**

Cuando un escritor o escritora decide abordar la historia familiar (ya sea sobre uno de sus antepasados o sobre varios) ocurre un fenómeno muy representativo relacionado con el origen y la finalidad de ese texto. Por aterrizar en el ejemplo concreto de Tejeda, *Mi abuelo y el dictador* comienza explicando la relación entre el autor y su padre y cómo en esa relación el abuelo nunca estaba presente sino como el protagonista de una anécdota muy pequeña, pero igualmente inconclusa. Lo que, como lectores, interpretamos como el origen de la puesta en marcha de la investigación, como los precedentes de la acción que se desarrolla después, con el tiempo, los autores y, en este caso, también Tejeda, acaban dándose cuenta de que esa desinformación o esa laguna genealógica no era solo el origen del relato, sino su finalidad: las preguntas de fondo no remiten a un abuelo que él nunca llegó a conocer, sino a un padre y a su personalidad y por qué nunca habló de él, qué tuvo que ocultar y qué quedó de ese abuelo (de héroe, de villano o de mediocre) en su padre y también, por herencia, en él.

A lo largo de este epígrafe comprobaremos cómo Tejeda aparece reflejado (buscado por sí mismo, indagado, cuestionado) a través de estas páginas y cómo, en muchas ocasiones, esa refracción va de la mano de la figura de su padre.

Aunque fue un hombre lúcido y relativamente sano hasta su muerte, mi consciencia sobre su vejez me acompañó desde entonces, y es probable que por eso yo no hiciera demasiadas preguntas sobre mi abuelo. Porque mi padre tenía en sí mismo las virtudes y defectos de los padres y de los abuelos, así como yo debí tener para él las virtudes y defectos de los hijos y de los nietos, y a partir de esas cuatro combinaciones posibles, ocho si sumamos la virtud y el defecto, él y yo forjamos nuestra relación, a veces a conveniencia de uno, a veces del otro, y esos fueron nuestros vínculos en la amistad, el encono y la enseñanza, en donde hubo historias, desde luego: historias donde mi abuelo era mentado raras veces y donde siempre era relegado a un papel secundario injustamente. (MIAbu, Posición en Kindle 188-194)

Tejeda entiende que la figura de su abuelo ha sido olvidada por «culpa» de la heroicidad de su abuela, que ha empañado su recuerdo, y él mismo intenta encontrar un reflejo en alguno de los dos. Al hacerlo, concluye lo siguiente:

Ahora, cuando recuerdo la historia, pienso que el gen del heroísmo tal vez sólo

puede transmitirse entre las mujeres de la familia; mi hermana es un buen ejemplo, aunque mi padre no pudiera aceptarlo. Aquella vez, la primera que oí la anécdota, no pude identificarme con Mama Toya porque era la representación de una persona que yo no podía llegar a ser. La imagen de Antonio Tejeda, en cambio, que se dejaba llevar por las circunstancias, a la espera de que el asunto terminara, tal vez por suerte, tal vez por justicia, sobre todo porque el tiempo y sus cosas pasan, me parecía más acorde conmigo. (MIAbu, Posición en Kindle 243-247)

Tejeda cuenta un pasaje de su infancia, cuando su padre le regaña por las malas notas y le insiste en lo importante de una buena educación (porque nadie puede quitarle el conocimiento). Esa anécdota autobiográfica está conectada con lo que su padre aprendió de su abuelo y, al mismo tiempo, contiene el origen de la decisión de convertirse en escritor. Es evidente que lo que vivió su abuelo influyó en su padre y esto, a su vez, influyó en lo que vive el autor, sea conocido o no el origen de esa enseñanza, de esa idea o de esa manera de actuar. La herencia se traspasa, sea elaborada en un discurso o permanezca oculta o en silencio.

Es decir que no pudieron quitarle de encima sus conocimientos, aunque el dictador, de acuerdo con la versión de mi padre, sin explicar cómo, lo había intentado. Y a eso quería llegar mi padre, precisamente, porque nadie podía arrebatarle lo que aprendiera en la escuela, ni siquiera un dictador omnipotente, y ahora, cuando pienso en la historia, no recuerdo qué estudió Papa Tono, si alguna vez llegué a saberlo o si estaba relacionado con las matemáticas, y aquella historia debió ser útil porque estudié con más ahínco, y obtuve un 8 en el examen extraordinario, aunque el problema con las matemáticas persistió hasta que pude dedicarme a una profesión que nada tenía que ver con ellas. (MIAbu, Posición en Kindle 294-299)

La novela familiar freudiana, como narración mitológica que funciona de anclaje, está definida por Tejeda muy apropiadamente como «una especie de casa»: es un lugar al que siempre se regresa porque ya es conocido y uno se encuentra cómodo, y cumple la función de evitar un vacío existencial: el pasado familiar otorga un origen, una historia, un contexto a la vida.

Cuando estudiaba la universidad, regresé a casa después de un día de clases y a la anécdota del bebé con la pistola en los pañales, que era también una especie de casa a esas alturas de mi vida, una habitación de nuestro hogar, digamos, y lo hice con un ejemplar de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias en la mano. Mi padre señaló la novela orgulloso de mi elección literaria. protagonista de ese libro, dijo, es Manuel Estrada Cabrera, el tirano que jodió a tus abuelos, y luego repitió la historia de los cuarenta y cinco kilómetros a pie entre volcanes, y yo me senté a escucharla porque me gustaba a pesar de todas sus lagunas y contradicciones. (MIAbu, Posición en Kindle 365-370).

Tejeda es estudiante de Ciencias Políticas cuando aparece en casa con un ejemplar de *El señor presidente* y su padre, en ese momento (tres años antes de morir), vuelve a hablarle de su abuelo y del dictador que aparece en ese libro. Tejeda ya está virando sus intereses de las ciencias sociales a la literatura, y en este pasaje lo pone de manifiesto, donde también se deja claro que es su padre la razón de su vocación de escritor y no hay otro libro que deba escribir que no sea este: el de la historia de su abuelo que, al mismo tiempo, es la de su padre y también la suya.

De manera opuesta a lo que ocurre entre los politólogos y la práctica del poder, aquel diálogo sí tuvo injerencia en mi vida: fue uno de los fundamentos de mi decisión de dejar las ciencias políticas y dedicarme a otra cosa. Eso y la vez que un profesor me dijo que yo no era un estudioso del poder, que me parecía más uno de esos «librepensadores», y me lo dijo para que corrigiera el rumbo de la investigación que había propuesto, que iba a ser sobre las dictaduras y sus consecuencias. El profesor, por lealtad a sus maestrías y doctorados, no podía aceptar que las novelas sobre las dictaduras de Latinoamérica habían logrado retratarlas con mayor precisión que las ciencias sociales, y yo me encontraba en un lugar parecido, es decir, sin posibilidades creativas y amarrado a los marcos teóricos, lejos de los adjetivos y cerca de los pies de páginas y de los títulos largos, «Cómo el poder desveló a un dictador centroamericano a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dejando a la población a la merced de sus caprichos personales: un estudio de caso», por ejemplo, y sin lugar para hacer un homenaje a esas novelas que me habían inspirado. Mi padre decía, con seguridad, que yo iba a dedicarme a escribir, él había fracasado en ese mismo empeño cuando era joven, y yo no estuve seguro de que iba a intentarlo hasta unos meses después de que murió. (MIAbu, Posición en Kindle 378-389)

La muerte del padre supone un punto de inflexión, no solo porque Tejeda decide finalmente abandonar las ciencias políticas y convertirse en escritor, sino porque el «mito fundacional» adquiere una nueva función. Si hasta ahora ha sido el lugar al que remitir todos los problemas vitales para tratar de resolverlos, una vez el padre ha fallecido, se convierte en una herencia, un legado con el que Tejeda debe hacer algo: escribir.

Mi padre murió en abril de 2007, veintitrés años después de que yo naciera, noventa y nueve años después de que mi abuelo fuera trasladado desde La Antigua hasta la Nueva Guatemala de la Asunción, y con mi padre también murió el manual de uso de la anécdota, porque estoy seguro de que la habría utilizado para aconsejarme cuando cambié de profesión, durante mis primeros trabajos o el día que decidí vivir con mi novia; habría encontrado la manera de acomodar nuestro mito fundacional a cualquier momento de mi vida para orientarla, y el instructivo, con su muerte, estaba perdido, y si la historia de mi abuelo y el dictador no iba a enseñarme algo sólo podía enseñarse a sí misma, y de esa manera quedó expuesta. (MIAbu, Posición en Kindle 433-438)

En los momentos de desánimo que experimenta Tejeda durante el proceso de investigación se

pone de manifiesto una nueva intención en la escritura, a modo de disonancia cognitiva: «restablecer los vínculos con su familiar». En realidad, sea hacia los vivos o hacia los muertos, la escritura persigue ese fin desde el principio: vincular una historia lejana, brumosa y posiblemente alterada por el uso, con personas reales, que existieron, y que pueden establecer una historia cronológica, tanto política como psicológica o sentimental, con el Tejeda escritor o escribiente.

Me levanto temprano, cuarto día en Guatemala. He dormido: comienzo a darme cuenta de que no podré armar una historia con base en los recuerdos de la anécdota de mis abuelos y Estrada Cabrera. Que ni la memoria adelgazada ni la epigenética ni los volcanes podrán ayudarme. Este viaje, y debo admitirlo para curarme de las desilusiones, tenía la intención soterrada de restablecer mis vínculos con la familia Tejeda después de la muerte de mi padre. Escribir algo era el pretexto. (MIAbu, Posición en Kindle 771-774)

El trabajo de investigación requiere el desempeño de tareas como la digitalización a mano de las cartas manuscritas de sus abuelos. Es destacable la hiperconciencia que demuestra Tejeda en este sentido: «Leo esa carta otra vez. La transcribo a mano. “Escribir cartas —dice Kafka— significa desnudarse ante los fantasmas”. Eso soy ahora, precisamente: una presencia fantasmal que husmea en un noviazgo centenario» (MIAbu, Posición en Kindle 800-801); se trata de una labor paralela, aunque separada en el tiempo, porque las mismas palabras son escritas por dos personas distintas: una que las escribió originalmente y un fantasma que las manipula (en el sentido etimológico de la palabra) sin pudor.

Leer o investigar sobre su familia no es inocuo: acaba pasando factura en su autoconocimiento, porque la comparación (en este caso que sigue con su tío, el hermano mayor de su padre) es inevitable: «Leo acerca de sus logros como pintor, de las condecoraciones que recibió, y me siento orgulloso por formar parte de esta familia, aunque yo sea un resabio que es difícil acomodar en el árbol genealógico» (MIAbu, Posición en Kindle 892-893). Nótese además que esa comparación siempre tiene un marco más amplio, que se incrusta en el mapa familiar.

Por su propia naturaleza de cohesión psicológica, la novela familiar freudiana no puede ser cuestionada: es un relato mítico que se cuenta a los niños y la separación o liberación de la autoridad y de la figura paterna solo puede ser consecuencia del crecimiento y de la madurez que acontecen después. Por ese motivo, a Tejeda no le ha dado tiempo a cuestionarlo: tenía 23 años cuando su padre murió. Es completamente natural que sea ahora cuando el autor la cuestione: el padre ha desaparecido y es él el dueño legítimo de esa historia.

Mientras recorro, aunque en sentido inverso y en las mejores condiciones, el camino que mis abuelos pudieron recorrer hace más de un siglo, discuto conmigo: me pregunto por qué nunca confronté a mi padre sobre su anécdota, por qué nunca tuve la curiosidad suficiente para hacerlo recordar los detalles y decidí conformarme con ser instruido en cada uno de los periodos de mi educación formal con una historia que cien años después parece improbable o exagerada, sin tener la ocurrencia de cuestionarla. (MIAbu, Posición en Kindle 904-908)

Tejeda lamenta no haber confrontado los detalles incoherentes y de tener que rastrear una historia sin poder hablar ya con su narrador, pero debe ser así, así lo es siempre: él debe elaborarla y enfrentarse a ella, porque hasta ahora la cohesión de la vida (su padre como emisor, él como receptor y la anécdota como mensaje) no le hubiera llevado nunca a cuestionarla, eso solo ocurre cuando uno de los elementos deja de cumplir con su función.

Él debe convertirse en el narrador de la historia y, para hacerlo, debe trasladarse y, al trasladarse, su cuerpo queda expuesto a situaciones antes no previstas: recorre la misma carretera que antes recorrió en sentido inverso su abuelo. Aunque Tejeda no sea consciente, en esa superposición de personajes (su abuelo, él) está contenida la autonovela: uno no es sin el otro porque viene de él, lo conforma, y el otro no es sin el uno, porque se quedaría permanentemente en el olvido, dejaría de existir del todo.

Imagino a mi abuelo, caminando en sentido contrario, mientras observa tal vez los mismos árboles que yo. Su andar es pausado y adolorido; va por un sendero de tierra, como lava lenta, como esa lava que alguna vez vi debajo de la piedra volcánica del Pacaya, y los metros que separan a un árbol del otro se alargan absurdamente. (Posición en Kindle 920-923)

El país del padre era tan mítico como la novela familiar. A Tejeda le gustaba pensar en Guatemala como ese lugar imaginario al que poder regresar y al viajar a él de verdad, no solo lo desmitifica (su padre había vivido casi toda su vida en México y no guardaba apenas nexos de unión con su país de origen), sino que se relaciona por fin con él de una manera más adulta. Tejeda deja por escrito en este párrafo que no ha podido acometer su objetivo, pero que en el fondo ha podido establecer relaciones con sus parientes. En realidad, el objetivo quizá no era tanto (o no solo) conseguir información, sino acabar de liberarse de ese mito, como efectivamente ha sucedido, resignificarlo. Sin ese viaje «fallido» la autonovela probablemente habría sido otra.

En un balcón interior, de frente a los mostradores de las aerolíneas, me despido del país de mi padre, aunque él mismo haya renegado de él renunciando a la nacionalidad, dejando de interesarse por lo que allá ocurría y olvidándose de su propio padre. Es una imagen poco literaria, más bien cinematográfica, o eso quiero creer, en todo caso es honesta, cuando me miro en una mesa con pollo frito



en las manos frente a los mostradores de las aerolíneas y pienso que el viaje ha sido un fracaso desde la perspectiva de la investigación, que me voy con más preguntas que respuestas, aunque, de alguna forma, he podido estrechar los lazos familiares.

Han pasado ciento cuatro años desde del atentado de los cadetes. (MIAbu, Posición en Kindle 1094-1099)

Una de las razones por las que Tejeda siente tanta frustración con respecto a su abuelo es porque la anécdota fundacional ha encubierto cualquier otra información sobre él y cuando por fin accede a las cartas, el autor no solo recurre a ellas con pretensión de veracidad, y las incluye metanarrativamente en su relato, sino que también es capaz de verse reflejado en ellas. Justamente, en este caso, se ve reflejado en la habilidad expresiva de su abuelo: «había sido un gran escritor», dice. Aunque solo sea así, Tejeda tiene por fin un abuelo, una raíz de la que formar parte.

En primer lugar, si el resto de las cartas tenían información suficiente y se parecían a la primera, iba a ser bien fácil hacerme una imagen de Papa Tono; gracias a la correspondencia tenía un abuelo que figurarme. Cualquier error que pudiera cometer en ese ordenamiento imaginario resultaría irrelevante. Aunada a la emoción de tener un abuelo aunque fuera epistolar, no sé qué satisfacción literaria me daba descubrir que él había sido un gran escritor. Por fin podía compararme con él en algo: vaya capacidad persuasiva y qué talento para darle la vuelta a los embustes que plantea. (MIAbu, Posición en Kindle 1207-1211)

Tejeda narra la historia de amor de sus abuelos a través de las cartas que le han sido entregadas. Al final de ese capítulo, la lectura que hace es personal: como resultado de ese amor, él existe. Conocer las contingencias que pudieron arruinarlo provoca una especie de autorreconocimiento, de materialidad: «Es admirable la fijación de los dos por el afamado retrato: él lo exigía de manera constante y ella se encaprichaba en no devolvérselo. Las contingencias del pasado: en aquel posible viaje a caballo de una fotografía que no ocurrió reside mi existencia» (MIAbu, Posición en Kindle 1289-1291).

Ser escritor, formar parte de esta familia, ser nieto de un abuelo que se enfrentó a un dictador, ser hijo de un ex alcohólico que quería ser escritor, ser mexicano pero tener otra patria familiar... Todas estas circunstancias conducen a que él acabe siendo el encargado de ponerle palabras al silencio, de convertirse en el *homo agens* que debe enfrentarse a los fantasmas. Así, cuando se encuentra con su primo Gabriel, ocurre lo siguiente: «Le digo que soy escritor y él comenta que tarde o temprano eso iba a pasar en la familia y no sé si es un halago o no». (MIAbu, Posición en Kindle 1568-1569). Ser, si se permite el coloquialismo, juez y parte en esta historia y partir en la escritura de un mismo punto de fuga originan una serie de

proyecciones hacia el pasado y hacia el futuro bien distintas: Tejeda es consciente de las nimiedades que han dado origen a su existencia, como en el ejemplo que sigue.

Es decir que al final sólo fueron asesinados 20 de la lista, porque el número 21 — de acuerdo con Arévalo Martínez— fue el único nombre apuntado en el reverso de la hoja. El escritor guatemalteco no dice a quién pertenecía el nombre, sólo asegura que el encargado de las ejecuciones lo omitió de manera accidental. Me pregunto si habrá sido el nombre de Papa Tono. Si el futuro de mi abuelo, su descendencia, es decir nuestra vida, se debe a algo tan circunstancial como que el nombre de Antonio Tejeda fuera apuntado a la vuelta de una hoja. (MIAbu, Posición en Kindle 1973-1977)

¿Cómo no va a ser un espejo la autonovela si gracias a lo que ocurrió (y a que ocurrió de esa manera) él puede estar aquí hoy contándolo? Es tal el grado de implicación en la historia familiar que, aunque unos meses antes su abuelo solo hubiera sido para él un fantasma sin memoria, ahora, al descubrir que sus restos han sido robados, se siente interpelado directamente:

Se robaron al abuelo, dice Francisco, divertido, y yo hubiera podido comprender la comedia detrás de la situación en otras circunstancias, si acaso no me hubiera empeñado en conocer a Papa Tono, si no fuera tan importante para mí que, aunque no hubiera un lugar para él en la memoria de la familia, hubiera un lugar para él en uno de los cementerios más hermosos del mundo y siento ganas de llorar. (MIAbu, Posición en Kindle 1984-1987)

La historia familiar nunca fue un pretexto literario, desde el principio se gestó como una «obsesión personal», consciente o no consciente. Él debe guardar unas formas, acorde con la imagen que tiene en su cabeza de cómo debe ser un escritor, sin embargo, los años que ha tardado en escribirlo o la poca «producción» en páginas no responden a dejadez o falta de profesionalidad, como teme que se interprete, sino precisamente a que el tema es difícil de abordar por las implicaciones personales, por cuanto de él hay en esas páginas.

Hay algo de pudor en mis vacilaciones con respecto a mandar ese correo electrónico. Aunque a estas alturas ya no dudo de que el asunto de mis abuelos y el dictador es una obsesión personal, trato de fingir ecuanimidad ante los demás, trato de aparentar que sólo me interesa aquella historia porque escribo un libro al respecto, y que lo hago porque no se me ocurre otra cosa sobre la cual escribir un libro, y que éste, por si fuera poco, me ha tomado años de dudas e investigaciones y sólo un puñado —un *pushito*, como dicen los guatemaltecos— de inspiración, para escribir páginas que son difíciles de hilar entre sí, un libro que puede esperar, pues, el tiempo que sea necesario, porque de esa forma me he comportado mientras lo escribo, porque es un proyecto tangente de mi vida, y el correo que pienso escribir podría desvelar lo contrario. (MIAbu, Posición en Kindle 2214-2220)

Como decíamos, la segunda parte carece ya de tan numerosas referencias a la primera persona, sin embargo, hay momentos muy destacables, como cuando relata cómo torturan a su abuelo y cómo uno de los palos aterrizó en sus testículos. El autor escribe:

¡Cabo imbécil hijo de puta! Muchos años después, más de cien, retumba ese golpe hasta mis testículos, hasta el centro de mi existencia: allí estaba el futuro de mi familia, de mis tíos que estaban por nacer y de mi padre; de mis hijos si es que tengo. Los Tejeda a punto de desplomarse en la cuerda floja de las contingencias y todo por culpa de un cabo indolente. Desearía conocer su nombre. Desearía que Clemente Marroquín hubiera investigado cómo se llamaba el malparido para condenarlo por lo menos al recuerdo, a la memoria. (MIAbu, Posición en Kindle, 4330-4334)

Tejeda expone literariamente una conexión absolutamente biológica, corporal, que vincula a los Tejeda en su rama masculina. Escribir sobre alguien no es solo redimirlo, rendirle homenaje o brindarle justicia, también a veces es condenarlo: por eso quisiera conocer el nombre del torturador, porque su existencia ha sido puesta en juego por él y su linaje también conservará su apellido, pero también gracias a él —y a todas las demás circunstancias pequeñas o grandes de la vida de los Tejeda Fonseca— su padre fue concebido y posteriormente también él mismo lo fue.

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

A estas alturas del análisis resulta más que evidente que el secreto, al mismo tiempo personal y político, que recorre esta autonovela gira en torno al acontecimiento que funciona como mito o novela familiar. Tanto Tejeda como, al parecer, su padre desconocen en qué circunstancias se dio ese hecho («De acuerdo con él, la anécdota en sí misma contenía el espíritu de las tiranías, porque nadie sabía de qué acusaron a mi pobre abuelo; ni siquiera él mismo, es decir mi padre» [MIAbu, Posición en Kindle 336-337]), por qué ocurrió, cuál fue el desenlace y qué implicaciones tuvo después. Todo lo que tienen son conjeturas y una historia aislada, con sus propias contradicciones. En el segundo capítulo, muy al comienzo del libro, ya se narra el acontecimiento; este ocupa menos de una página:

Eran personas pequeñas sin pretensiones políticas, pero en esos tiempos nadie podía huir del Gran Imponderable.

El presidente de Guatemala mandó a un grupo de soldados a la casa de mis abuelos. Llevaban la instrucción de detener a Papa Tono y trasladarlo a la Ciudad de Guatemala, en donde el tirano se encargaría de interrogarlo. No sé cómo ocurrió la detención, mi padre no refirió ninguna escena específica. Asumo que mi abuelo, con la esperanza de que su inocencia lo salvara, se dejó llevar; qué

podía hacer frente a un grupo de militares en cualquier caso. Los presos solían trasladarse amarrados y a pie, y de esa forma caminó mi abuelo cuarenta y cinco kilómetros entre las dos ciudades.

Lo que vale la pena resaltar, dijo mi padre, es lo que hizo Mama Toya. Era una jovencita de unos veinte años, pero también era una mujer decidida y arrecha. Buscó el revólver de su marido, lo escondió en los pañales de su hijo de dos o tres meses, y siguió al pelotón, también a pie, con el niño en los brazos, porque estaba dispuesta a utilizar la pistola y defender con su vida y con la de su hijo a Papa Tono. Y la próxima vez que mis compañeros se acercaran con sus burlas yo debía recordar a Mama Toya caminando por un sendero inhóspito entre volcanes y en las peores condiciones posibles: decidida porque el impulso la acompañó cuarenta y cinco kilómetros, hasta que mi abuelo fue encerrado con vida en la Penitenciaría Central. (MIAbu, Posición en Kindle 231-242)

Hay eventos que contrastan los diferentes secretos familiares. Tejeda lamenta no saber sobre su abuelo por su falta de interés o por la importancia que siempre tuvo el mito familiar. No obstante, sobre su padre, con el que compartió 23 años de vida, también existen secretos. Siendo estudiante mantenía con él discusiones sobre política y mientras Tejeda padre se decía de derechas, Tejeda hijo, de izquierdas. Al morir aquel, descubre que no es así:

Antes de morir, confesó que él discutía conmigo porque le gustaba que defendiera mis puntos de vista; es probable que mi padre lo descubriera aquella primera vez. Cuando murió, supe que su contraseña de correo electrónico era «sandino» y que tenía un inmenso retrato enmarcado de Jacobo Árbenz —el presidente progresista de Guatemala derrocado por la CIA— en el closet, junto a otro, claro está, de Augusto César Sandino. (MIAbu, Posición en Kindle 345-348)

Reproducimos aquí otra cita sobre la epigenética, porque posteriormente será mencionada en relación a la información nueva que obtiene de sus distintas primas. Tejeda busca una explicación racional a su genuino interés personal (intimísimo) por los sucesos de hace un siglo y, sin olvidarse del humor, excusa todos sus defectos a través de la figura del dictador. La explicación del trauma, aunque no del todo convincente para él, le ayuda a situarse dentro del mapa temporal de los hechos:

Uno se llama «La epigenética a través de las generaciones». De acuerdo con él, experimentos realizados de manera reciente probaron una vieja tesis de Carl Jung: que las experiencias emocionales verdaderamente negativas son capaces de afectar la actividad que los organismos requieren para mantenerse estables; es decir que los traumas, cuando son significativos para quien los padece, pueden definir la existencia del cuerpo y de la mente de esa persona y su descendencia hasta por cuatro generaciones. Descubro así un segundo punto de partida para orientar mis pesquisas. En el caso de que los «experimentos realizados de manera reciente» resulten confiables, puedo asumir que genética es destino, que el dictador Estrada Cabrera no sólo jodió a mis abuelos, sino que también jodió a su

descendencia, que hasta mis tendencias obsesivas se originan en un evento ocurrido cien años atrás, lo cual resulta, sino satisfactorio, tranquilizante, porque puedo eximir a mis padres e incluso a mí mismo y todo —incluido el costo semanal de mi psicoanalista— es culpa del tirano decimonónico. (MIAbu, Posición en Kindle 560-568)

En el tercer capítulo de la primera parte, que es completamente metanarrativo, Tejeda despliega en primera persona muchas de las dudas que motivan su interés por la historia de sus abuelos. En el siguiente fragmento nos cuenta por dónde comenzará a buscar información: qué ocurrió entre su abuelo y el dictador para que se produjera el arresto. Cuando su prima responde que nada y le cuenta su versión de la historia, Tejeda la escucha por primera vez de un modo narrativo, como una historia de verdad que él puede empezar a aprehender y no como la enseñanza pedagógica y mítica que su padre le había impuesto. Ese cambio de perspectiva es fundamental, porque en una historia podemos efectuar cambios, indagar, ampliar, dar detalles; mientras que una novela familiar tiene un carácter de texto sagrado, fundacional, que no se puede cuestionar ni modificar sin consecuencias vitales.

—¿Qué buscás de la historia de los abuelos puntualmente? —pregunta Silvia.

Le cuento lo que he pensado en los últimos años, desde que murió mi padre, desde que él ya no está presente para contestar mis dudas: que me parece una injusticia la manera en que la famosa anécdota se cuenta.

Está muy bien, por un lado, que mi abuela fuera temeraria; está muy mal, por el otro, que la temeridad de mi abuela opacara al resto de las circunstancias e incluso a los personajes.

—Pobre abuelo. Eso de pasar a la posteridad por un día en el que no pudiste hacer nada, en el que estuviste despojado de toda tu voluntad, es lamentable, ¿o no? —concluyo—. Quiero saber qué hizo Papa Tono para ganarse la enemistad de Estrada Cabrera. Por ahí podría empezar mi búsqueda.

—Lo peor es que el pobre tampoco hizo nada para ganarse esa enemistad.

Silvia refiere una versión de los hechos y por primera vez escucho la historia sin finalidades pedagógicas, con un inicio y un desenlace. Por primera vez la historia resulta una metáfora de la vida y no un instructivo de la misma. (MIAbu, Posición en Kindle 684-694)

Las dudas que desdobra a la larga pueden comprobarse como callejones sin salida, pero igualmente contienen información valiosa: el proceso que ha de seguir como autor e historiador familiar. En este momento de la historia, Tejeda se encuentra en una fase de comprobación, ya que todavía debe verificar que el traslado desde La Antigua a Ciudad de Guatemala fuera cierto. Incluso ese hecho puede ser cuestionado por datos nuevos que se le

revelen y acomodarlo a la historia «oficial» a través de conjeturas sobre las deformaciones de la memoria.

Tomo el cuaderno, asumo que lo que me ha dicho mi prima es cierto, aunque podría ser falso. Y si es falso resuelve otro misterio: si mis abuelos vivían en Ciudad de Guatemala y no en La Antigua, entonces Mama Toya no había caminado cuarenta y cinco kilómetros, sino, únicamente, las cuadras que separaban su casa de la cárcel. Ella misma, mi abuela, pudo escuchar cómo se distorsionaba la historia ante sus ojos y dejar que esto ocurriera; a fin de cuentas, en esa situación, qué diferencia hay entre unas cuadras y cuarenta y cinco kilómetros, la distancia era tan relativa como el tiempo. Habían sido unas cuadras, pero ella sintió como si hubiera caminado muchísimos kilómetros. Sintió como si hubiera caminado, por ejemplo, desde la Ciudad de Guatemala hasta la Antigua, le dijo a alguien, alguien que luego contó mal la historia sin que mi abuela dijera nada para corregirlo porque era una precisión anticlimática. (MIAbu, Posición en Kindle 705-711)

Aunque en este capítulo hay también comprobaciones —«En todo caso, he hallado un testimonio oportuno que me permite concentrar mis investigaciones en una temporada específica: la primavera de 1906. Comienzo a tener suerte» (MIAbu, Posición en Kindle 819-820)—, estas se entremezclan con suposiciones de gran carga literaria, que responden a preguntas concretas que se hace el autor respecto no solo a los hechos, sino a las emociones y reacciones que pudieron tener los protagonistas y, sobre todo, su abuelo.

Imagino cómo pudo haber sido esa procesión de la ignominia que —tal vez— llegaron a protagonizar mis abuelos: pienso en Papa Tono amarrado con los brazos en la espalda, con los pies destruidos luego de andar más de treinta kilómetros sin detenerse, bajo el sol de primavera. Imagino si, sediento, en una regresión infantil provocada por el dolor, pensó en los «senos rebosantes de leche sana» de la nodriza mixqueña que lo amamantó cuando era un patojito. Si las condiciones lo llevaron a escarbar en la memoria hasta un recuerdo antiguo. Si muchos años después de no pensar en la nodriza, ese día, en esas circunstancias, recordó su nombre y lo dijo en voz alta ante el desconcierto de los esbirros que lo custodiaban y el desconcierto de mi abuela, acaso celosa, que veía a su esposo salivar frente a una mujer imaginaria. ¿O en qué piensa un hombre en circunstancias tan desafortunadas? (MIAbu, Posición en Kindle 835-841)

Presenciamos, como lectores, la transición de una historia incuestionable, de un cuento infantil, de una anécdota que se convierte en axioma, a un relato real, a una realidad narrada con sus aristas y sus zonas oscuras, de la que no se ha hablado en mucho tiempo y que debe desempolvarse de incongruencias y versiones contradictorias:

La había escuchado un centenar de veces de boca de uno de sus protagonistas, aunque mi tío Antonio no pudiera recordar nada al respecto. Mi prima empieza la anécdota como era pertinente. Es decir que por primera vez sentí que aquello no

era un cuento en medio de un clímax interminable sin principio y sin final. (MIAbu, Posición en Kindle 862-864)

Una de sus primas le cuenta lo que recuerda de su abuelo y también de su padre, lo que demuestra que las intenciones del autor no eran solo literarias, había una parte de sí mismo que estaba empeñada en recuperar vestigios y eran, en esencia, los territorios desconocidos de su padre: «Es una anécdota extraordinaria: permite que imagine a mi padre en sus cortejos juveniles, algo que yo nunca había hecho porque él parecía un hombre viejo desde siempre. Siento que estoy en buenas manos por fin: mi prima tiene una memoria privilegiada» (MIAbu, Posición en Kindle 879-880). Sin embargo, la versión de su prima no es la más precisa: le cuenta que fue el hermano de Papa Tono, Maximiliano, quien atentó contra Estrada Cabrera y que pudo huir a México y que por eso el dictador apresó al abuelo del autor.

Somos primos hermanos, pero la distancia física y temporal que nos separa es inmensa. Estoy agradecido con ella por desvelar el misterio y le doy un abrazo, y mientras tanto pienso en la epigenética y la teoría de los traumas que pueden durar hasta cuatro generaciones. Neda, sus hermanos y su descendencia se encuentran exentos del problema, su padre ya había nacido cuando Estrada Cabrera nos jodió. (MIAbu, Posición en Kindle 887-889)

Tejeda quiere ser íntegro y honrado en sus investigaciones y en la narración que nos presenta. Sin embargo, hay pruebas demoledoras (como los recortes de periódico con las necrológicas de su tío Antonio, el bebé de la anécdota fundacional) que desmienten la versión oficial. El escritor trata de acomodar el relato a las evidencias, pero sabe que en algún lugar debe de haber un error. Luego descubriremos que el error no es tal, porque se produjeron dos detenciones en años distintos, pero sí podemos observar hasta qué punto demuestra Tejeda ser fiel a los hechos, que es capaz de sacrificar la historia si esta deja de ser coherente con lo que ocurrió de verdad.

Toda la emoción que siento desaparece de golpe, cuando reparo en un detalle que arruina todo. Cada una de las semblanzas aseguran que mi tío Antonio nació en 1908. Y la carta escrita por mi bisabuelo Rosalío Fonseca, que he leído esta misma mañana, en donde le dice a Mama Toya que no hay más que pedir a Dios por la libertad de su marido, fue firmada en 1906, es decir dos años antes de que mi tío Antonio, el bebé con el revolver en los pañales, naciera.

¿Qué debo hacer?, me pregunto confundido. ¿Aventar el sobre con recortes de periódico por la ventanilla del taxi? La investigación se ha caído de manera fulminante. He descubierto que la historia era un mito enaltecido de nuestros antepasados. O puedo suspirar larga, profusamente, y decidir, en el acto, que debe ser culpa de un error humano, ya sea en la carta enviada por mi bisabuelo, ya sea en los periódicos con las necrológicas de mi tío. (MIAbu,

Posición en Kindle 894-900)

Tejeda incluye también aquellos testimonios que son contrarios al transcurso lógico de la historia e incluso que son contrarios a su propio gusto porque quiere dejar patente, por una parte, su proceso de investigación, todos los caminos que recorrió hasta dar con la verdad de los hechos y, por otra, quiere dejar también constancia de la inconsistencia de la memoria, cómo cada testigo acomoda la historia según su propia experiencia y cómo se deforma un hecho hasta despojarlo de sentido. En este caso concreto, el hecho que se narra es que Victoria y Antonio se separan porque él no quiere que sus hijos estudien y se queda en La Antigua, mientras que Victoria se muda a Ciudad de Guatemala y se pone a trabajar.

Me parece una anécdota improbable: en primer lugar, porque no me gusta; en segundo lugar, porque mi padre me había contado que Mama Toya vendía suscripciones al periódico y remendaba ropa ajena precisamente porque el tirano les había quitado todo lo que tenían y nadie quería ayudarlos a salir adelante; en tercer lugar, porque si mi abuelo era agrónomo de profesión, y si había llegado a ser incluso director de la Escuela de Agronomía, parecía absurdo que se obstinara en que sus hijos no continuaran con sus estudios. En todo caso, aquella desviación de la anécdota me recuerda la fragilidad de los sucesos a través del tiempo. (MIAbu, Posición en Kindle 971-975)

La personalidad de la abuela es algo que se trata someramente en el texto y Tejeda argumenta que es precisamente por ella que la figura de su abuelo no haya acabado siendo más nítida para su descendencia. Sería pertinente analizar este hecho con perspectiva de género, ya que el personaje de la abuela está supeditado a las investigaciones sobre su abuelo y a pesar de hablar de ella como «una protagonista nata», parece como si Tejeda quisiera castigarla por ello y relegarla siempre a un plano secundario. Ya hemos observado esta tendencia en otras autonovelas familiares escritas por hombres, como en el caso de Valero, de Cercas o de Pron, o también en la de Miguel Ángel Hernández o la de Emiliano Monge. Cabe preguntarse si escribir sobre las figuras masculinas responde a una identificación genealógica más sugestiva o a una negación voluntaria (o no) de la influencia femenina.

Le digo a mi prima que yo había escuchado que Mama Toya comenzó a vender suscripciones al periódico justo después de que mi abuelo saliera de la cárcel, mientras conseguía un trabajo, para mantenerlo a él. Amelia alza los hombros, no sabe qué decirme: quién sabe cómo ocurrieron las cosas hace tanto tiempo. La única certeza es que mi abuela tenía grandes arranques de voluntad que terminaban por ensombrecer a los demás en cualquier historia. Era, digamos, una protagonista nata. (Posición en Kindle 990-993)

Tejeda destaca la importancia del contexto social e histórico de Guatemala y, en concreto, de La Antigua. Se toma muchas páginas para explicar cómo la percibe él, cómo la han descrito



otros y qué acontecimientos importantes han marcado su historia. En el siguiente fragmento se puede observar esa característica de las autonovelas familiares que tratan de desentrañar un suceso familiar en un contexto histórico determinado y que tiene que ver con atribuirle a un relato pequeño (cuyos protagonistas son los familiares) el peso paradigmático de la Historia.

Pienso que la caminata de mis abuelos debió ser, a su manera, una especie de viacrucis, de personas pequeñas que cargaban sobre sus espaldas el peso de una dictadura, una dictadura que un millón ochocientos mil guatemaltecos cargaban en la espalda con dificultades, y tomo rumbo hacia casa de Amelia cuando comienza a llover.

La Antigua es un perenne viaje en el tiempo; interrumpida de su crecimiento histórico en el siglo XVII, e impulsada hacia delante cuando fue designada Patrimonio de la Humanidad en 1979. Mientras huyo junto a los turistas, principalmente capitalinos y europeos, del chubasco, trato de imaginar cómo era La Antigua cuando vivían mis abuelos. (MIAbu, Posición en Kindle 1025-1030)

Para Tejeda sus abuelos son el arquetipo de guatemaltecos sufrientes de la dictadura. Salvo que en el caso de sus abuelos, ellos fueron agentes directos (o indirectos) de los atentados que marcaron la historia de Guatemala. Es decir, el secreto personal, como siempre hemos sostenido, se vuelve político porque las experiencias personales, por más íntimas que sean, revelan las estructuras en las pueden darse.

Tomo un par de libros de historia del siglo XX y me dirijo a una sala de lectura.

Los capítulos dedicados a Estrada Cabrera son cortos. En ellos me entero, no obstante, de que el tirano sufrió por lo menos dos atentados; en un breve artículo se menciona que es posible que hasta siete. En todo caso, dos de ellos forman parte de la historia guatemalteca debido a los hechos de ignominia que les siguieron, por toda la sangre que derramó el autócrata en busca de venganza después de que se cometieran. (MIAbu, Posición en Kindle 1041-1045)

Tejeda, cabalmente, excusa a sus familiares del olvido que han impuesto sobre los hechos de sus abuelos. Conoce las circunstancias políticas que han vivido posteriormente y sabe que consecuencias personales han traído para ellos, incluso de salud. Por lo que, a pesar de la ironía que mostraba anteriormente sobre la transmisión del trauma, hay un hecho del lenguaje que se traspasa de generación en generación y que trae consecuencias reales.

Es natural que la anécdota de los abuelos se haya olvidado por todo lo que pasó en el siglo XX. No se trata de que mis familiares estén condenados a repetir su historia por olvidarla. Se trata de que no tuvieron tiempo de reflexionar y asimilarla en un siglo trémulo. Papa Tono se las vio con el dictador Estrada Cabrera en la primera década del siglo XX y nuestros tíos se las vieron con el dictador Jorge Ubico en los años cuarenta y esos mismos tíos defendieron a Jacobo Árbenz, el presidente progresista, de la CIA, sin éxito, en los años

cincuenta, y luego nuestros primos se dividieron, algunos con la guerrilla en los años sesenta, otros con los militares en los años ochenta. Una serie de eventos políticos que motivaron prisión, exilios y enfermedades nerviosas. (MIAbu, Posición en Kindle 1078-1083)

La historia de Guatemala sigue siendo mítica, según Tejeda, no ha ingresado en la posmodernidad, en la tendencia crónica de revisitar el pasado, como expresa en el siguiente fragmento:

Escucho la historia como intimidado, no por ella, mi prima, ni por lo que le ha ocurrido, sencillamente porque Guatemala es un país donde la clase media citadina no ha podido desligarse de la épica, desligue que caracteriza a ese moderno occidente que gusta tanto de la certidumbre. (MIAbu, Posición en Kindle 1091-1093)

Cuando todavía no ha averiguado que la suerte de su abuelo tuvo que ver con la extensión de una hoja de papel donde solamente cabían veinte nombres, Tejeda equipara de nuevo las circunstancias particulares con las generales: su abuelo fue uno más, y precisamente por eso no está incluido en ningún libro, no pertenece a la Historia con mayúsculas. Sus torturadores pudieron ser personas también sin rostro, engranajes del sistema dictatorial, una suerte de verdugos sin importancia, como en el cuadro de Goya.

En el avión tomo *El Señor Presidente*: el esbirro consentido del dictador se llama, en la novela, Cara de Ángel, «bello y malo como Satán», y me pregunto cuál de los esbirros de Estrada Cabrera habrá sido el encargado de trasladar a mi abuelo, y deduzco que alguno sin importancia, porque mi abuelo debió ser un prisionero sin fortuna, uno de los muchos a los que salpicó la ola de sangre que se extendió por Guatemala luego del atentado. Debió ser uno de tantos prisioneros que servían para escarmentar al resto de la población. Si acaso lo fue. (MIAbu, Posición en Kindle 1100-1104)

Otro de los enigmas que trata de desvelar Tejeda es la decisión de su padre de desvincularse de Guatemala y de todo lo que tenía que ver con su familia. A pesar de ello, su abuela mantenía correspondencia con él. Mientras el autor revisa las cartas, encuentra dos recortes de periódico donde se anuncia la muerte de Victoria Fonseca.

Imagino a mi padre frente a los recortes de periódico, debió sentirse muy mal consigo mismo y no estoy seguro de si ya había dejado de beber entonces o no. Podría asegurar que lamentó haberse comportado de manera distante con Mama Toya durante todos esos años, debió pensar que no le costaba ningún trabajo escribir a Guatemala más a menudo, debió lamentar la hostilidad que profesaba hacia su propia madre. De las cartas que le envió mi abuela infiero que mi padre permaneció en México porque le daba pena que lo vieran borracho y no quería dejar de beber. Eso es todo. Misterio —tristemente— resuelto. (MIAbu, Posición

en Kindle 1533-1538)

Como venimos observando, la anécdota familiar es un pretexto para ir desgranando todo lo susceptible de ser desvelado: el pasado alcohólico de su padre, la historia de la dictadura y del dictador y también el origen biológico de su abuelo, algo que ya nos había contado el escritor al principio del libro pero cuyo descubrimiento contiene otra revelación nueva, hasta ahora ignorada:

Gabriel sonríe. Me pide que le crea. Esa historia la investigó precisamente mi padre. Mi primo no recuerda los pasos de las pesquisas, pero está seguro de que mi padre viajó a Guatemala con la intención de desvelar el origen de Papa Tono, que fue a buscar los folios de bautismo y que así comenzó a seguir una pista que lo llevó al descubrimiento. Sonríe al escuchar eso porque me entero, de un golpe, de que soy bisnieto de un cura y que alguna vez, hace muchos años, mi padre busco las pistas del suyo, de la misma forma en la que yo lo hago ahora, y como seguramente hizo mi abuelo antes para enterarse de que no era hijo de Leonardo Tejeda y sí del cura confesor y promiscuo Balladares. (MIAbu, Posición en Kindle 1590-1595)

Con respecto al hecho en sí, lo que se sabe y lo que se intuye se confunde en un escenario muy oscuro del pasado. ¿Por qué el dictador prefirió no matar a su abuelo?, se pregunta Tejeda. En esa averiguación puede hallarse, quizá, la respuesta a otros muchos interrogantes históricos y familiares.

Conforme he avanzado en la investigación he podido vislumbrar lo que fue vivir en las semanas siguientes al atentado de los cadetes. La ola de sangre que impulsó Estrada Cabrera para infundir terror entre los habitantes, se desplazó, después de inundar Ciudad de Guatemala, hacia La Antigua. Rafael Montúfar refiere que en Santiago de los Caballeros fueron asesinados, en las calles, cuatro hombres, sacados de sus casas con el engaño de que serían conducidos a la capital, como finalmente se hizo con mi abuelo. Me pregunto de qué privilegios habría gozado Papa Tono para no haber sido asesinado en la calle como sus vecinos. Hago una conjetura: las sospechas que caían sobre mi abuelo pudieron ser más grandes, como si valiera más vivo que muerto para el dictador por lo que tuviera que decirle después de torturarlo. Quién sabe. (MIAbu, Posición en Kindle 1962-1968)

Durante sus viajes a Guatemala, Tejeda se ve envuelto en otras historias sin explicación, como el robo de los restos mortales de su abuelo, por lo que hace una comparación nada desdeñable sobre la eventualidad de lo que sucede, sea entonces o ahora, y, a modo de reflexión, expresa cómo la literatura (en concreto, la escritura de este libro) es capaz de intervenir en la vida.

Regresamos a la Ciudad de Guatemala y ya no me pregunto cómo pudieron

ocurrir las cosas ciento seis años antes, porque, a su manera, con sutileza, siguen ocurriendo durante mis viajes a Guatemala. En el aeropuerto, de acuerdo con mi ritual, como en Pollo Campero mientras que miro los mostradores de las aerolíneas, aturdido porque se han robado los restos de mi abuelo. Y si yo no hubiera estado escribiendo una novela acerca de él, nadie se habría dado cuenta. (MIAbu, Posición en Kindle 2001-2004).

Como investigador, Tejeda puede ejercer de espectador privilegiado del pasado y ese hecho le otorga las herramientas para ordenar ese pasado de la manera más «literaria» posible. Por eso, al principio del libro hace una correlación entre la vida de su bisabuela y la infancia de su abuelo y la del dictador y su madre. En este duodécimo capítulo de la primera parte, Tejeda hace alusión a los sucesos que corrían paralelos en la historia: el amor de sus abuelos y las acciones políticas que tomaba Estrada Cabrera. Ambos procesos debían culminar en 1908 en el suceso narrado y ese, a su vez, en la existencia de Tejeda y en la escritura de este libro.

Leí las cartas de amor que Antonio Tejeda le envió a Victoria Fonseca e intercalé esa lectura con un libro de historia guatemalteca. Constaté que dos asuntos habían llegado a consolidarse entre 1903 y 1905: la relación de mis abuelos y la dictadura. Fue muy triste leer que Papa Tono se empeñaba en cortejar a la mujer que le gustaba ajeno a los desvaríos políticos, mientras Estrada Cabrera se empeñaba en perpetuarse ajeno al romanticismo de los ciudadanos. Que la línea cronológica de la ingenuidad del amor corrió junto a la línea cronológica del despotismo. (MIAbu, Posición en Kindle 2105-2109)

Cuando nos adentramos en la segunda parte del libro, donde se narran los acontecimientos acaecidos desde la muerte de la bisabuela hasta la entrega de sus hijos a Maximiliano por parte de Ovalle y del propio Antonio, la escritura del libro se vuelve más literaria, podemos pensar que incluso más fantasiosa, pero no dejan de aparecer comentarios de Tejeda en los que se usan perífrasis de duda o probabilidad para dejar constancia de las posibilidades que ofrecen los hechos narrados. Está documentado que la culpabilidad de su abuelo estaba relacionada con el hecho de ser responsable de la familia de su hermano, es uno de los secretos que se desvelan a lo largo del libro, sin embargo, no lo están las palabras exactas pronunciadas por la madre de este y que ella le pidiera expresamente, en su lecho de muerte, que se ocupara de esa parte de la familia. Como nos ha revelado el autor, todo lo que «dijeron, pensaron o sintieron» sus familiares, salvo su abuelo, está construido desde la imaginación.<sup>74</sup>

«Ocúpese de la mujer y de los hijos que Max ha dejado con nosotros». En sus

74 Conversación privada con el autor.

últimas respiraciones, entre bocanada y bocanada, comentó unas palabras crípticas que retumbarían para siempre en los oídos de Antonio Tejeda: «Las familias también están formadas por lazos caprichosos». Luego falleció. Mi abuelo debió derramar un par de lágrimas como un trámite honesto, como un trámite del alma. Acercó sus dedos al cuello de Doña Luisa y comprobó su muerte: «¡Toya! Vaya por el doctor que no debe de ir muy lejos». (MIAbu, Posición en Kindle 3168-3171)

Antes de presentar los acontecimientos que involucran a Víctor Vega, el hermano pequeño de la cuñada de Antonio, Tejeda remarca de nuevo que lo que va a narrar a continuación es fruto de la leyenda que acompaña a este joven cadete, aunque resulte verosímil. Él es el autor verdadero del atentado, no un inquilino ni Maximiliano: ese es otro de los misterios desvelados en la investigación.

El destino, considero, es una invención de la historia; resulta difícil no compadecer a los personajes en el transcurso de los días que anteceden a su ventura. Allí los ve caminar uno, mientras se dirigen de frente al dolor y sin saberlo. Mi tío no trajo paz; en vez de torta, tenía un fute bajo el brazo. Se acercaba como un tsunami el 20 de abril de 1908, el día elegido por Víctor para cometer su tropelía y llevarse a mi abuelo entre las piernas. Sobre su actitud, sobre sus motivaciones, corre una leyenda y la daremos por cierta. Dejo a mis abuelos, dejo a su bebé. Esta historia no sería nada sin el protagonismo de Víctor M. Vega. (MIAbu, Posición en Kindle 3214-3218)

Cuando Tejeda narra el atentado pormenorizadamente, hay un pasaje muy notable, en el que juega con la posibilidad de que el tiro hubiera sido acertado. El autor no resalta lo que hubiera conllevado ese hecho para su familia, a sabiendas quizá de que él mismo no estaría aquí, sino lo que habría traído consigo para Guatemala.

Con tantas palabras he diluido la esencia.

Hurtado Peña acerca la bandera al presidente cuando sopla el viento, empujando la tela sobre el rostro del dictador que levanta la mano para quitársela de encima en el momento exacto en el que Víctor decide disparar.

La bala atravesó la mano del tirano, no su corazón. (...)

Si el viento hubiera soplado en otra dirección o si Víctor hubiera disparado un instante antes o un instante después, la historia de un país sería bien distinta. (MIAbu, Posición en Kindle 3361-3367)

En aquel momento, la confirmación de la autoría o de la complicidad de Víctor Vega no llegó hasta un par de días después del atentado, sin embargo, era más que palmario que algo iba a ocurrirle a Antonio por estar relacionado tanto con el revolucionario Maximiliano como con Víctor.

Es probable que la noche del 21 de abril Antonio cumpliera con su palabra y durmiera al lado de Toyita. También que hicieran el amor, aunque Papa Tono

debió extremar precauciones. Ese día, infiero, no recibieron ninguna confirmación de lo que había hecho el cadete Víctor Manuel Vega y todo quedó en sentires. (MIAbu, Posición en Kindle 3502-3504)

Tejeda logra por fin exponernos los hechos gracias a la documentación que maneja y en esta parte, sobre todo, al libro de *Los cadetes*. Sin embargo, esto no evita que sigan surgiendo preguntas y zonas oscuras sin palabras, como el detalle de la abuela haciendo de séquito del apresado Antonio. Se pregunta Tejeda quién omitió esa parte, la más crucial en su formación sentimental, aunque no obtiene respuesta:

«Antonio Tejeda, detenido por ser el tutor de Víctor Manuel Vega, fue encerrado [...] en la Policía de la Antigua. Durante la noche del 23 al 24 [...] varias veces se le presentó el coronel Agustín Hurtarte a decirle que se alistara porque pronto se le iba a fusilar. A las cinco de la mañana, un grupo de soldados formaron frente a la bartolina y se le abrió la puerta. Sólo era para conducirlo a la Mayoría de Plaza. A las siete de la mañana lo hicieron marchar en medio de una fuerte escolta hacia la capital.»

La escolta que, de acuerdo con el anecdotario familiar, siguió mi abuela con una pistola en los pañales de su bebé.

¿Por qué Clemente Marroquín decidió prescindir de esa anécdota tan valiosa y olvidar la marcha suicida de mi abuela? Me parece, a juzgar por algunas precisiones, que el cronista guatemalteco fue informado de los acontecimientos directamente por Antonio Tejeda. En ese caso, ¿quién eliminó la historia?, ¿mi abuelo al contársela a Marroquín o el mismo Marroquín al escribirla? Esa caminata que tanto me fascina, la única por la que llegué a conocer a mis abuelos, quedó resumida en tres líneas: «La escolta fue comandada por el Capitán Teófilo Castellanos, alias El Chino, personaje de tristes recuerdos en la Antigua Guatemala. En el camino se hicieron simulacros de fusilamiento. A las cuatro de la tarde llegan al Guarda Viejo». (MIAbu, Posición en Kindle 3547-3557)

A continuación, Tejeda relata cómo a lo largo de los 45 kilómetros los verdugos iban amenazando a su abuelo y haciendo simulaciones de fusilamiento. Es el mismo Tejeda el que resalta la importancia de este hecho y conjetura sobre qué pudo sentir su abuelo ante estas farsas y humillaciones: «(...) ¿Profirió ingeniosas últimas palabras en cada una de las simulaciones?, ¿se salvó de la locura gracias a una ironía que le era impropia? Recapitulo, todas esas preguntas deben contestarse después» (MIAbu, Posición en Kindle 3563-3564). Cuando narra su salida de La Antigua, Tejeda comienza a usar un tono de diálogo con su abuelo que perdura hasta el final del libro. A través de estas locuciones, el autor no solo consigue dar más dinamismo al relato, sino que le permiten incluirse a sí mismo ya no solo como espectador, sino como parte implicada en los hechos. Ocurre entonces y no antes porque ya no es necesario dudar de los hechos, solamente interpretarlos tal y como ocurrieron y él puede observar y analizar las decisiones que se tomaron por parte de sus abuelos.

La dignidad de su mujer era inmensa. Mucho más grande que la suya propia.

No, abuelo. Qué mal conocías a tu esposa, ¿o te engañabas a ti mismo? Su dignidad era inmensa desde luego. Pero no estaba en la banqueta observando tu partida. Cómo no pudiste intuir que te seguía y por eso percibías su olor a tomillo y canela. Caminaba a una distancia prudente del pelotón, atrás, y llevaba a su bebé cargado en la espalda en un rebozo. (MIAbu, Posición en Kindle 3654-3657)

Su abuelo pudo morir en el trayecto desde La Antigua, sin embargo, Tejeda vuelve a debatir con él como narratariaio las circunstancias en las que se encontraba y le pregunta, muy pertinente, si va a contar, cuando todo acabe, que gracias a su mujer y a su bebé está vivo.

Fallecer, abuelo, hubiera sido una extraordinaria venganza contra el régimen. Te mantuviste con vida, supongo, por mi abuela. No es fácil dejarse morir cuando un hombre se encuentra enamorado. Tampoco cuando es el padre de un bebé de dos meses. Vaya paradoja: a tus espaldas se encontraban ellos dos cuidándote a ti y no al revés. ¿Cómo irías a contarlo cuando todo volviera a la normalidad? (MIAbu, Posición en Kindle 3867-3870)

Tejeda también entra en conversación con su abuela, en una interpretación de los hechos que acaba siendo también psicológica: de eso trataba todo el proyecto, de conocer quiénes habían sido ellos, por qué habían actuado como habían actuado, de buscar personas reales detrás de las máscaras de un hecho mítico.

Sí, abuela, largo de aquí. Vete en ese tren. Eres una mujer de veinte años, sola, con un bebé de dos meses en los brazos y no tienes manera de competir físicamente contra ese animal que ahora te desea. Tampoco contra el régimen dictatorial. Jugaste bien tus cartas. Hiciste lo que tenías que hacer. Eres hiperactiva, no vas a regresar a La Antigua para dormirte en tus laureles y ver que ahora Toñito no tiene tres meses sino cuatro. Estoy seguro: en las semanas siguientes tomarás Guatemala con tus dos manos, como si fuera una sábana, y luego la extenderás para rescatar a tu marido. Buscarás contactos y tal vez tengas algo que ver en su eventual liberación. No lo sé. Intuyo, a la lejanía, sin haberte conocido, que lo intentaste.

Pero ahora vete, no debes quedarte sola con esa escoria. (MIAbu, Posición en Kindle 3986-3992)

Al leer *Los cadetes*, aunque Tejeda no lo cuente explícitamente, descubre cuáles eran las condiciones del calabozo en el que metieron a su abuelo, y relaciona esa información con la que le proporcionó su padre cuando era niño: este le contó que la mazmorra estaba anegada en agua, cuando lo que había realmente era sangre coagulada y en descomposición, de lo que Antonio Tejeda se enteró gracias a la generosidad de un oficial que le dio una vela y una caja de fósforos. El autor se pregunta por qué la información llegó tergiversada a él, si fue su abuelo el que mintió o fue su padre.

Cuando mi padre refería esta anécdota, solía decir que Papa Tono había sido encerrado en una mazmorra con agua hasta los tobillos. Me pregunto si habrá considerado que yo era muy chico para narrarme la verdad. O si acaso él nunca la supo; tal vez mi abuelo, una vez libre, mintió frente a su familia. La verdad, lo ocurrido, no puede olvidarse. No era agua hasta los tobillos. (MIAbu, Posición en Kindle 4049-4052)

La gran paradoja de este libro con respecto al secreto político es que el abuelo del autor no fue un revolucionario, no tenía información privilegiada ni planeaba un golpe de Estado. Su único delito de cara al régimen era haberse hecho tutor del cuñado de su hermano y, supuestamente, de proporcionarle dinero a su hermano, que estaba fugado en México. Sin embargo, como Tejeda subraya en el siguiente fragmento, sí que hay una revelación del carácter piadoso y responsable de su abuelo.

Ni siquiera tenía una verdad que pronunciar para salvarse frente al torturador. O, mejor dicho, una verdad que callar para morir con dignidad. Si tenía culpa alguna era la de responsabilizarse por personas ajenas a sus intereses, por asumir el destino de un sujeto particular y enloquecido. Y para colmo no podía mentar madres sobre Vega a sus anchas porque el guante ensangrentado en el piso bien podía haber pertenecido al muchacho. (MIAbu, Posición en Kindle 4061-4064)

No sabemos si es Antonio o es César Tejeda el que habla por boca de su abuelo cuando hace alusión al pensamiento mágico. Efectivamente, todo lo que sucedió tuvo un significado posterior, pudo ser finalmente elaborado en palabras, pudo ser transmitido.

La vigilia se agarraba al borde de un precipicio cuando Papa Tono decidió entregarse al pensamiento mágico. Como si la vida no fuera una sucesión de eventos aleatorios y desprovistos de significado, mi abuelo se dijo, muy quedo: «Todo pasa por algo» antes de quedarse dormido. (MIAbu, Posición en Kindle 4092-4094)

Sin embargo, quedan muchos cabos sueltos, ya al final del relato, de nuevo relacionados con su abuela, a la que finalmente dedica unas líneas. El autor destaca que Victoria vio morir o huir a casi toda su familia y se pregunta cómo debió de ser para ella vivir en Guatemala en el siglo XX. Política y familia forman parte del mismo plano de realidad y, por eso también, aunque él no la llegara a conocer, conecta su figura primero a través de su padre: el alcoholismo lo distanció de ella pero también determinó que el autor pudiera nacer. Después conecta a Victoria con su hermana, ya que ambas comparten un parecido incuestionable, según Tejeda. Este hecho, el parecido físico y el detalle de que su padre elaborase un *collage* con sus rostros para evidenciarlo, deja abierta una posibilidad narrativa distinta, la rama femenina de la historia, que en *Mi abuelo y el dictador* queda totalmente en suspenso.



Ella vería morir a su esposo, a sus hijos Antonio y Luis, y luego vería cómo sus hijos Carlos y Marina debían partir hacia el exilio, ya que mi abuela presencié gran parte del siglo XX en Guatemala, un siglo ominoso y triste de un país donde el ejército tenía la costumbre centenaria de acometer en contra de los propios guatemaltecos, un siglo en donde los gobiernos de Estados Unidos hicieron lo que quisieron, y lo que quisieron en Guatemala fue la guerra.

Una vez mi tío Carlos, el más izquierdista de la familia, que cooperó con la guerrilla muchos años como médico, me contó que mi abuela lo ayudó a transportar armamento en algunas ocasiones, que ella escondía las pistolas en una canasta con viandas, y que cuando terminaba los encargos decía que iba a ser la última vez que lo haría, aunque lo hizo varias veces. Mi abuela también perdió a un hijo, mi padre, por culpa del alcoholismo. A mi padre le daba vergüenza que su madre lo viera borracho y ella decía que no quería verlo así; César Tejeda Fonseca se escondió en México, se vieron dos o tres veces, y, entre otras muchas cosas, por eso estoy aquí, en la Ciudad de México. Mama Toya murió en 1970, a los ochenta y cinco años. Mi hermana nació cien años después que ella, son idénticas y a mi padre le gustaba hacer collages con retratos de las dos para demostrar su parecido. (MIAbu, Posición en Kindle 4584-4594)

## **7. Fotografías y documentos**

*Mi abuelo y el dictador* no reproduce ninguna fotografía, ni en el interior del libro ni en la portada, donde está incluida una ilustración original. Los documentos, muchos de ellos libros editados, están citados o mencionados. Cuando se trata de documentos privados, sobre todo cartas, ocurre lo mismo: Tejeda a veces las transcribe completamente y en otras ocasiones solo se refiere a ellas en estilo indirecto.

Cuando transcribe una carta, hay un cambio de tipografía que la hace más reconocible. Reproducimos la carta y también el párrafo que la precede donde se dan los datos sobre fechas, emisor y destinataria:

Levanto el cartoncillo y encuentro una epístola más. Fue fechada el 1 de mayo de 1906 y firmada por Rosalío Fonseca, el padre de Mama Toya, es decir mi bisabuelo, el suegro de Papa Tono. Ese hombre que en la primera carta, la de 1902, era un estorbo.

Nosotros, por acá, todos buenos, con excepción de las penas que nos ha provocado el acontecimiento de don Antonio. Por cierto que para mí, al recibir la funesta noticia de su encarcelamiento, ha sido un tiempo de intranquilidad. Pero, hijita, no hay más que pedir a Dios que pronto lo pongan en libertad, pues no le creo culpable absolutamente de ningún género. Si acaso él tiene alguna culpa es la de confiarle sus intereses a gente tan mala que no tiene conciencia. No hay remedio, la Virgen te ayudará a sufrir y te dará resignación. Dios salva al inocente, tal vez de un momento a otro sale. Nosotros lo hemos sentido

muchísimo. Hasta el sábado que pasó vine de la costa y como sabes nada he podido hacer. Aunque la señora Jesusa de Herrarte se ha ofrecido para hablar con el Señor Presidente y ver si se logra su libertad. (MIAbu, Posición en Kindle 806-814)

Suponemos que hay cartas cuyo contenido no resulta interesante transcribir, pero que le sirven a Tejeda para otros fines: descubrir detalles desconocidos de su abuelo. Alguna huella debe de dejar, por ejemplo, el hecho de describir el tipo de escritura (tanto estilo como caligrafía) de las cartas de su abuelo: puede que la huella no sea psicológica, pero quizá sirva como registro.

Solía volver a empezar en una hoja nueva cuando se equivocaba o preparaba borradores y luego los pasaba en limpio. La gran mayoría de los apuntes fueron realizados con una letra pequeñísima, manuscrita y muy detallada. Son letras de apariencia gótica; utiliza ornamentos vistosos en las letras y, z, g y casi todas las mayúsculas. Solía escribir con tinta azul y pluma fuente en un cartoncillo tamaño carta, doblado horizontalmente, con las oraciones dispuestas de manera vertical en cuatro secciones. (MIAbu, Posición en Kindle 1232-1236)

Tejeda interpreta las cartas de amor de sus abuelos y se pregunta con qué objeto su abuela conservó también aquellas que demostraban las dotes manipuladoras de su abuelo. En cualquier caso, el escritor acaba agradeciendo a su abuela su afán de historiadora, porque de esta manera encuentra una fuente de información directa para su libro.

Mi abuela no besó a nadie o, si acaso lo hizo, él nunca lo supo. Se dirige a ella como “Toyita”. En su idioma privado la carta anterior es equivalente a: “Mi amor: ayer me engañaste y por eso he decidido terminar”. Me pregunto por qué Mama Toya habrá conservado estas cartas tan poco románticas y chantajistas. Como si por una especie de ritual hubiera decidido colocarlas, siempre, en el mismo lugar después de leerlas, consciente de que su amorío habría de consumarse. En su seno parecen alojarse los afanes de una enamorada, una coleccionista y una historiadora. Se lo agradezco. (MIAbu, Posición en Kindle 1277-1281)

Algo que sucede cuando se reproduce únicamente el contenido de las cartas y es que hay que tomar decisiones convencionales sobre cómo representar ciertas partes. En el caso que sigue, además de usar otra tipografía, reproduce como «(Ilegible)» las partes que lo son.

10 de noviembre de 1903

Adorada Victoria:

Ayer, cuando lleno de ilusión pasé a tu casa para verte, no estabas. Sufrí porque quería ver si después de tantos días, por fin podríamos hablar confidencialmente. (Ilegible) me entregó una carta tuya. (MIAbu, Posición en Kindle 2135-2138)

## Lenguaje

En *Mi abuelo y el dictador* hay una cierta tendencia a reflexionar sobre el lenguaje: tanto a través de metáforas como al contrastar la forma de hablar de los familiares guatemaltecos y la suya propia. Cuando presenta a los protagonistas dice lo siguiente: «Papa Tono y Mama Toya, sin acento en los coloquialismos, así como dicen los guatemaltecos, vivían en La Antigua» (MIAbu, Posición en Kindle 230). Esto vuelve a ocurrir cuando conversa con sus primas, en sus viajes a Guatemala, donde destaca ciertos modismos sin otra intención que reparar en ellos:

(...) le cuento los resultados de mis indagaciones y ella parece sorprendida: ¡A la gran!, dice, refiriéndose en tono de sorpresa a lo que he descubierto. Me gusta esa costumbre de los guatemaltecos, que abrevian y dicen «a la gran» en vez de «a la gran puta» para despojar a la expresión de altisonancia y poder utilizarla en cualquier situación: «A la gran, qué rico desayuno» o «A la gran, qué tragedia». (MIAbu, Posición en Kindle 1953-1956)

Pero, como decíamos, a veces la detención en el lenguaje sigue otros derroteros y tiene como objeto servir de metáfora para lo que se cuenta: «Que durante su gobierno Guatemala dejó de ser un país de quetzales para convertirse en un país de adjetivos que adornaban de alguna forma el uso despótico del poder» (MIAbu, Posición en Kindle 309-310). O como recurso poético: «Luego se quedaron callados. Y mi abuela interrumpió el silencio para herirlo en su orgullo: “cobarde”. Lo dijo así, con minúscula y sin exclamaciones: era un escalpelo finísimo» (MIAbu, Posición en Kindle 3527-3528).

Finalmente, nos parece interesante destacar este otro pasaje, donde el lenguaje es no verbal, pero también característico de Guatemala, algo que evidencia para Tejeda el contraste con México y que le ayuda a contextualizar también de alguna manera la distancia que le separa de sus familiares y, al mismo tiempo, de la historia que espera de ellos.

Salimos del Cementerio General San Lázaro y mi primo dice que él se encargará de encontrar los restos de Papa Tono y mientras lo dice levanta el dedo índice de la mano derecha y lo hace girar en el aire. Es un gesto que utilizan los guatemaltecos con frecuencia. Resulta difícil desentrañar sus significado exacto, a veces significa «luego», otras significa que alguien está en superioridad frente a otra persona o circunstancia. «Describí un rizo en el aire», escribió Rodrigo Rey Rosa para evocar ese gesto. Francisco describe un rizo en el aire, pues, para indicarme que debo estar tranquilo, él se encargará del asunto y lo hará con facilidad. (MIAbu, Posición en Kindle 1996-2000)

### 3.2.10. *Honrarás a tu padre y a tu madre. Cristina Fallarás*

(2018, Anagrama)

Cristina Fallarás (Zaragoza, 1968) es una conocida periodista española que también ha destacado por sus múltiples y variadas publicaciones literarias: ha escrito novela corta, novela negra o autobiografía, como *A la puta calle*, una crónica en primera persona sobre su proceso de desahucio. A principios de 2018 sale a la luz *Honrarás a tu padre y a tu madre*, una autonovela familiar que trata sobre el silencio heredado en su familia y que surge con la motivación de «no dejar en herencia» el mismo silencio en el que ella creció y fue educada.

La autonovela tiene dos tipos distintos de narración: los metaliterarios, donde ella misma, identificada como Cristina Fallarás, además de exponer partes de su investigación, recorre a pie la distancia entre su ciudad y la urbanización donde vivía de niña, y los de reconstrucción, donde narra la historia de su familia a través de la historia de sus distintos personajes: su abuela Presentación Pérez, su abuelo Félix Fallarás (Félix Chico) y su bisabuelo Félix Fallarás (Félix Viejo), su abuelo Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, la tía de él, Cristina Sánchez Juárez, y su abuela María Josefa Íñigo Blázquez, principalmente. Aunque otros miembros de la familia, como padres o bisabuelas, también aparecen tangencialmente.

Entre todos los secretos que se narran, el más grande, por sus implicaciones y por las personas que han contribuido a su silenciamiento, es el del asesinato de su abuelo Félix Fallarás durante la Guerra Civil contra la tapia del cementerio de Torrero, en Zaragoza. Una vez que la autora descubre a ese abuelo, del que no tenía noticia, comienza a investigar y descubre que su otro abuelo, Pablo Sánchez (Juárez) estuvo presente en ese fusilamiento en calidad de coronel franquista.

#### **Organización y temporalidad del relato**

El libro está dividido en tres partes. Dentro de cada parte hay capítulos, algunos numerados y otros con títulos (los títulos serán analizados en el epígrafe correspondiente al paratexto). Cabe señalar que la numeración de los capítulos de la primera parte continúa en la tercera, sin perder el orden.

Los capítulos con título son los destinados a narrar la *novela*, es decir, la reconstrucción de la

historia propiamente dicha, mientras que los numerados corresponden a su diario de escritura o a las partes metaliterarias de la autonovela. La segunda parte únicamente contiene capítulos narrativos.

Las tres partes referidas corresponden a las siguientes:

- «El asesinato» (HONR, 9): hay 20 capítulos metaliterarios y 9 capítulos de reconstrucción de la historia familiar, donde se narran los acontecimientos anteriores y el asesinato de su abuelo Félix Fallarás.
- «El coronel» (HONR, 93): en esta parte hay 11 capítulos de narración familiar centrados en su familia materna, es decir, la familia del coronel.
- «La familia» (HONR, 145): la última parte del libro contiene solo un primer capítulo de narración familiar y el resto, del 21 al 52, son metanarrativos.

Esta manera de organizar el relato es muy poco común, porque, aunque la autora entremezcla en la autonovela los dos tipos de narración, las tres partes tienen una distribución irregular. En los capítulos metanarrativos Fallarás explica cómo le van surgiendo las dudas y los enigmas que ya sabe, y también los que va descubriendo, y evoca a sus familiares muertos, experimenta con el lenguaje, reproduce conversaciones que mantuvo con algunos familiares, escribe a través de metáforas y nos va contando cómo va llevando a cabo su investigación. Aparece, por ejemplo, la reproducción de lo que encuentra sobre su abuelo en Internet (HONR, 83), incluso repite varias veces el número de registro de su fusilamiento. También es notable la repetición de nombre y apellidos de los personajes sobre los que habla.

Sin embargo, en comparación con otras autonovelas en esta es menor el deseo de registrar datos y más el de dejar constancia de una historia que, de otra manera, se perdería. De hecho, Fallarás advierte:

Habrà quien considere que los detalles son importantes, la suprema importancia de los hechos, la realidad, la *faction*. En las reconstrucciones, los detalles solo son guindas que el reconstructor crea con pelotillas de desecho de su propio organismo eléctrico, prefiero no pensar con qué exactamente. (HONR, 78)

Los capítulos de reconstrucción incluyen datos que han sido citados antes o después en los capítulos metaliterarios, pero también se incluyen conversaciones, posiblemente evocadas,

entre distintos personajes. En los nueve capítulos de este tipo que aparecen en la primera parte («El asesinato») se narran los siguientes hechos:

- **«El 5 de diciembre no amanecerá»** (HONR, 13): En este capítulo Fallarás hace una reconstrucción de lo que pudo sentir su abuela, Presentación Pérez, la madrugada en la que su marido, Félix Fallarás (Félix Chico), no volvió a casa de trabajar a la hora habitual. Es evidente que hay evocación de sensaciones y de detalles (dónde se apoyó para pensar, cuándo se sentó, cómo meneó la cabeza, a qué hora miró el reloj), pero el capítulo, más allá de introducir la narración, sirve para presentar a los dos personajes (y al padre de Félix Chico) y también la historia de Presentación Pérez.
- **«Esta guerra dura cuatro días»** (HONR, 28): Félix Fallarás (Félix Viejo) alienta a sus compañeros de trabajo a armarse «como soldados», a la vista del recrudecimiento de la guerra. En este capítulo Fallarás reproduce una noticia real del diario *ABC* del 3 de diciembre de 1936 e imagina (suponemos) que su bisabuelo la leyó porque le afectaba personalmente, ya que él, así como su hijo, trabajaban en el Teatro Argensola. Hay una conversación entre Félix Chico y su amigo, también suponemos que figurada, donde se habla de los fusilamientos que han empezado en Torrero. Félix Chico regresa a su casa, de la que se reproduce la dirección exacta.
- **«Presentación ordena las piedras sobre el fogón»** (HONR, 41): Se relata el último encuentro entre Presentación Pérez y Félix Chico y cómo al poco rato vienen a buscarlo a él para llevárselo. De nuevo, los detalles narrados parecen figurados, no así los datos objetivos como la fecha o la parte del día en la que sucedieron los hechos.
- **«El alférez Pablo Sánchez (Juárez) lleva dos días»** (HONR, 49): El capítulo introduce a Pablo Sánchez (Juárez), lo presenta como un joven de 19 años con una enfermedad venérea y se presenta brevemente su historia (su origen, su estatura, dónde estudió, por qué se unió a las tropas del alzamiento). Además, se relata cómo el coronel lo llama para acudir con él a un fusilamiento, donde este le recuerda que deben llamar a los «cabrones» por su nombre.
- **«A ver si le van a hacer daño al chico»** (HONR, 57): Se reproduce la conversación entre Victoria, la madre de Félix Chico, y Presentación Pérez y cómo acuden juntas al Teatro Argensola, donde padre e hijo trabajan. Como lo encuentran cerrado, Victoria decide ir a casa de los Sierra, los dueños del teatro.
- **«Las casas de los ricos huelen a membrillo»** (HONR, 62): En este capítulo ambas mujeres llegan a casa del dueño del teatro, que las recibe con reticencia y afirma no poder hacer nada por el preso. Finalmente, gracias a la insistencia de Presentación, quedan de nuevo

a las cinco de la tarde para que don Alfonso las acompañe a buscar a Félix Chico.

- **«Sentado en el suelo de baldosa picada, el Félix Chico»** (HONR, 68): A punto de ser trasladado, a Félix Chico le comunica otro detenido que se los llevan a Torrero, y que de allí no se vuelve. Félix Chico, suponemos según las palabras de Fallarás, imagina la vida que no ha empezado a vivir y observa a los que van con él en la furgoneta hacia el mismo destino.
- **«Cuando llegan frente al cementerio»** (HONR, 72): Se narra su llegada al cementerio, cómo se suceden las disposiciones antes del fusilamiento. Se le descubre al lector la presencia del alférez Pablo Sánchez (Juárez) y también cómo se le nombra dubitativamente y se da cuenta de que creen estar fusilando a su padre.
- **«Presentación vuelve a mirar su reloj»** (HONR, 77): Es un capítulo brevísimo, de trece líneas, donde Fallarás cuenta cómo las dos mujeres están esperando, pasadas las nueve, la intercesión del dueño del teatro, que les ha prometido que sacarán a Félix Chico esa misma noche. El lector ya sabe cuál ha sido su destino y por eso la escena adquiere un gran simbolismo.

Los once capítulos de reconstrucción que aparecen en la segunda parte, titulada «El coronel», son los siguientes:

- **«Pau, 15 de junio de 1913»** (HONR, 95): Se presenta a la tía de Pablo Sánchez (Juárez), Cristina Sánchez Juárez, y al padre de él y hermano de ella, Delfín Sánchez Juárez. Se narra un encuentro entre ambos donde se evoca también el momento en el que Delfín y su futura mujer, Sophie Larqué, se conocen. El capítulo es narrativo, con acción y múltiples diálogos.
- **«Elizondo, 23 de septiembre de 1920»** (HONR, 105): A continuación se narran los momentos posteriores al tercer parto de Sophie Larqué, que se encuentra en Elizondo sin la presencia de su marido. Acaba de perder al recién nacido y finalmente ella también muere. Se reproduce la fecha de su muerte y dónde está enterrada. Fallarás también habla de sus dos hijos: Pablo y Delfinito Sánchez Juárez y de cómo el marido de Sophie, su bisabuelo, no aparece en el pueblo.
- **«Pamplona, septiembre de 1920»** (HONR, 110): Se presenta al capitán Julio Íñigo Bravo, que luego sabremos que es el padre de María Josefa, la abuela de la autora, jugando al póquer antes de partir a África. Leemos cómo regresa a casa para despedirse de sus dos hijas, que partirán en tren a Valladolid al día siguiente y a quienes se retrata brevemente.
- **«Elizondo, octubre de 1920»** (HONR, 113): Se narra la llegada de un chófer a Elizondo con la misión de recoger a los dos niños huérfanos y llevarlos a Valladolid para internarlos en

los jesuitas. Cuando la mujer que cuida a los niños le pregunta al chófer si lo manda el padre, él responde que a él le manda «la señorita Cristina, su tía de ellos».

– **«Valladolid, 1925»** (HONR, 115): En este capítulo se cuenta cómo Pablo Sánchez (Juárez), un niño de nueve años entonces, suele acercarse a menudo a la verja y desde allí ve a un hombre. Se narran las dos veces anteriores que se ha producido ese encuentro y esta tercera vez, en la que lo ve alejarse de espaldas por última vez.

– **«Valladolid, 11 de mayo de 1931»** (HONR, 118): El sacerdote que dirige el colegio reúne a los niños para advertirles del peligro que corren, debido a los incendios que se están produciendo en distintas instituciones religiosas. Es una excusa para explicar de dónde le vienen las convicciones militares a Pablo Sánchez (Juárez), que en la escena tiene quince años y está dispuesto ya a pasar a la acción. Se reproducen también conversaciones, esta vez entre Pablo y un amigo suyo sobre qué está sucediendo en otros colegios.

– **«Valladolid, 4 de febrero de 1932»** (HONR, 123): Los alumnos deben abandonar el colegio de los jesuitas porque el gobierno republicano ha decretado la expulsión de la orden del territorio español. Se narra la conversación entre los dos hermanos: Pablo más racional y Delfín completamente entregado a la causa. Pablo descubre que su hermano tiene una pequeña pistola. La escena termina, con hora determinada en la narración, cuando aparecen agolpados en la puerta tanto las autoridades republicanas como otras muchas personas, entre las que se encuentra un grupo de las JONS, allí se introduce primero Delfín para escaparse y finalmente también lo hace Pablo.

– **«Primero de noviembre de 1945»** (HONR, 127): Tomando como excusa la visita al cementerio por el día de Todos los Santos, Fallarás retrata en este capítulo a su abuela María Josefa Íñigo Blázquez: su altivez, su estilo de vida, la relación con las personas que tiene a su servicio, con su marido, etcétera. A este lo arrastra al cementerio, donde ambos encuentran un nicho con una inscripción en la que aparece el nombre de Delfín Sánchez Juárez. El capítulo termina con la remembranza de un suceso que había tenido lugar un año antes y que se nos narra en el siguiente capítulo.

– **«Zaragoza, 12 de noviembre de 1944»** (HONR, 134): En este capítulo narrado, Pablo Sánchez (Juárez) es reconocido por un camarero que asegura haberle visto veinte años antes en el bar: lo describe físicamente y le insiste en su color de piel y en que era extranjero.

– **«Anatómico forense»** (HONR, 139): Se exhuman los restos del padre de Pablo Sánchez (Juárez) y se descubre que tiene un pañuelo con las iniciales de la tía Cristina. Se habla además de un telegrama que envía la hermana del fallecido dando a entender que no puede creerse que el cuerpo esté ahí y de la sorpresa ante la noticia de que Delfín haya muerto diez



años antes en Zaragoza de un tiro en la cara.

– «**Zaragoza, 10 de mayo de 1957**» (HONR, 141): Aparece María Jesús por primera vez en el relato. Es la tercera hija de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y la Jefa, es decir, María Josefa. Padre e hija se acercan al banco durante un paseo. El director de la sucursal les presenta a su nuevo gestor, llamado Félix Fallarás. En este punto del relato es cuando el lector confirma que las dos familias son las dos familias de la autora, y que María Jesús y Félix son sus padres.

El único capítulo de reconstrucción de la siguiente parte, «Zaragoza, 12 de diciembre de 1983», narra dos escenas separadas por una pared: a un lado está el coronel en su nuevo apartamento, mientras trata de narrar su vida en una grabadora (de la que se reproducen unos pasajes), y del otro lado está la Jefa, de la que se ha separado recientemente y que prepara unos aperitivos para la tarde en el piso de su hermana.

En cuanto a la temporalidad del relato, los capítulos metaliterarios están escritos en presente, contados a modo de crónica o de diario. A veces esos capítulos contienen *flashbacks*, como cuando Fallarás recuerda una conversación con su hija o cuenta episodios de su infancia. Los capítulos de reconstrucción se van intercalando de manera fragmentaria, con hechos a veces puntuales, *flashbacks* o, en ocasiones, siguiendo un orden cronológico si el hecho que se ha decidido narrar, como en el caso del fusilamiento de Félix Chico, se divide en varios episodios.

## El paratexto

### 1) Título, dedicatoria, epígrafe/s y prólogo

El título *Honrarás a tu padre y a tu madre*, además de hacer referencia a los progenitores en primera persona como es habitual en muchas autonovelas familiares (*El libro de mi madre*, *Mi padre y yo*, *Mi madre*, *La familia de mi padre*, *¿Eres mi madre?*, etcétera) reproduce literalmente el cuarto mandamiento de la fe católica, por lo que parece establecer «un mandato, una alusión en imperativo a la tarea de búsqueda a la que Fallarás está destinada» (Gallardo, en prensa). Es más, si Fallarás se siente impelida a contar esta historia es precisamente por un acto de amor: honrar a sus padres, de los que ella proviene y ser capaz de airear lo que estaba podrido para que las relaciones se construyan de otra manera.

La dedicatoria, «A María Jesús [sic] y Félix, mis padres. / Y a mis hijos», está dirigida a ambas direcciones: a los progenitores, de los que proviene el silencio, y a los que no quiere dejar en herencia el silencio.

## **2) El nombre de la autora**

La correspondencia entre autora y narradora se deja clara ya desde la primera línea del texto, donde Fallarás comienza diciendo: «Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos» (HONR, 11). Esta fórmula la repetirá en varios arranques de capítulo. Además, también es común el uso de sus dos apellidos, «lo que refuerza la idea de pertenecer a una familia y, sobre todo, a la historia que se quiere comprender» (Gallardo, en prensa): «Me llamo Cristina Fallarás Sánchez (Juárez). Fallarás por parte del Félix Chico. Sánchez (Juárez), por la del coronel» (HONR, 155).

También es habitual relacionar su nombre con decisiones de la tía abuela de su abuelo y de su abuelo: «Su tía Cristina. Por eso yo soy Cristina» (HONR, 172); «Y que por eso me llamo Cristina, que él, el coronel, me nombró» (HONR, 174).

## **3) Intertítulos, notas**

Los intertítulos de la primera parte («El asesinato»), que solo aparecen en los capítulos que narran el pasado, corresponden, en general, al comienzo de la primera frase de cada uno de ellos. Estos son: «El 5 de diciembre no amanecerá», «Esta guerra dura cuatro días», «Presentación ordena las piedras sobre el fogón», «El alférez Pablo Sánchez (Juárez) lleva dos días», «A ver si le van a hacer daño al chico», «Las casas de los ricos huelen a membrillo», «Sentado en el suelo de baldosa picada, el Félix Chico», «Cuando llegan frente al cementerio» y «Presentación vuelve a mirar su reloj».

Nótese la diferencia con la segunda parte («El coronel»), donde los títulos son el lugar y la fecha, a veces exacta y otras aproximada, donde y cuando sucedieron los hechos que se narran. Salvo en el caso de «Anatómico forense». Lo mismo ocurre en el único capítulo de reconstrucción de la tercera parte.

Debemos entender como una prueba de la pretensión de veracidad que los hechos estén situados exactamente («Pau, 15 de junio de 1913», «Elizondo, 23 de septiembre de 1920») mientras que a otros les falta el día del mes («Pamplona, septiembre de 1920», «Elizondo, octubre de 1920») o directamente solo pueden ubicarse en un año determinado («Valladolid, 1925»).

Aunque volveremos a ello en el epígrafe correspondiente, también es muy significativo el uso de una página final para los «Pies de fotografía», donde se informa de quién aparece en la foto, pero también, en caso de ser relevante, de dónde sale esa fotografía («Fotografía del álbum familiar de los Sánchez Juárez»), el lugar («Cristina Sánchez Juárez en el aeropuerto de Zaragoza»), la fecha («junio de 1967») o se especifica que quien aparece en la fotografía es la propia autora («Presentación Pérez con la autora»). Toda esta información (HONR, 219) remite de nuevo al carácter verídico del relato, a una reconstrucción honesta con los hechos y no motivada por la autoficción.

#### **4) Cubierta, cuarta de cubierta, solapas y faja promocional**

En la cubierta del libro, además del nombre de la autora y del título, aparece una ilustración creada a partir de dos fotografías de los abuelos maternos de Fallarás, sobre un fondo azul y delimitados por una circunferencia. En el crédito interior aparece Fallarás como autora del mismo. La sinopsis que aparece en la cuarta de cubierta destaca la búsqueda que realiza «la protagonista de este libro, que no por casualidad se llama como la autora» para descubrir historias familiares («desapariciones, huidas y muertes») que tienen su eco en el presente. Destaca por encima de ellas, la que tiene que ver con la Guerra Civil: «uno de los mayores silencios que la rodean es el que atañe a algunos hechos sucedidos durante la Guerra Civil».

A nivel genérico, el libro viene definido como un texto «a caballo entre la crónica y la novela, de modo que la ficción ayuda a iluminar, a desvelar aquellas zonas de sombra hasta las que la protagonista no logra acceder». Sin embargo, aunque se incida en la ficción, el propio texto se contradice, ya que, además de aludir al nombre de la autora, en el último párrafo se menciona que esta novela «contiene muchas novelas, una saga familiar sobre hechos reales que parecen dignos de una ficción y una indagación en la que la ficción ayuda a explicar la realidad». Como ocurre en otras ocasiones,

no se tiene muy claro si es preferible confesar abiertamente el carácter autobiográfico del texto o sembrar algunas dudas para otorgarle una consideración mayor. Los hechos reales son dignos de una ficción, nos dice, ¿acaso la literatura se vuelve indigna por contar hechos reales que no sean ficticios?. (Gallardo, en prensa)

En las solapas aparece, por una parte, la fotografía de Cristina Fallarás y su biobibliografía, con referencia a sus distintos puestos en medios de comunicación, así como sus libros más destacados (incluida la referencia al «testimonio en primera persona *A la puta calle*»), y, por otra, una lista de títulos de la colección (Narrativas hispánicas) hasta el presente libro.

### 5) Clasificación genérica, prensa y bibliotecas

El libro, editado por Anagrama en la colección «Narrativas hispánicas», está clasificado en cinco ocasiones como «Ficción» en el catálogo mundial WorldCat.org. Los 29 ejemplares que posee la red de bibliotecas de la Comunidad de Madrid también están clasificados como N (Narrativa).

Si nos fijamos en las reseñas, la primera que nos aparece al introducir el título de la novela y la autora en el buscador Google es la de *El Cultural*, que comienza diciendo: «Sigue imparable la moda de la autoficción y continúa el empleo de la novela para reivindicar la llamada memoria histórica» (Sanz Villanueva, 2018), aunque luego no especifica dónde se encuentra esa autoficción. A continuación el autor señala la coincidencia temática de *Honrarás...* con *El monarca de las sombras* de Cercas y presupone a las fotografías una intención (o una mala intención) de querer «apuntalar la base verídica de la novela» (Sanz Villanueva, 2018). Se analizan también las dos líneas temáticas (o temporales), que el autor piensa que «responden a dos novelas distintas»; y, en este sentido, resulta muy interesante el término que usa el periodista para hablar de los capítulos de reconstrucción, que define como «imaginación testimonial», mientras que refiriéndose a los metaliterarios habla de «afectación estilística y abuso de la retórica» (Sanz Villanueva, 2018).

Javier Rodríguez Marcos firma la crónica de la presentación en Madrid del libro en un artículo donde se da por hecho la veracidad de la historia (el subtítulo dice «(...) publica la historia de su familia en *Honrarás...*» [Rodríguez Marcos, 2018]) y en el que las declaraciones de la autora apuntan al silencio sobre el asesinato de su abuelo paterno en casa

de su abuela Presentación, mientras en la casa de sus otros abuelos, el coronel alardeaba de los «rojos» a los que había matado.

También se habla de cómo se gestó la escritura del libro: «“Un día me puse a escribir un novelón sobre los Juárez y no funcionaba”. Y empezó a preguntarse por su otro abuelo» (Rodríguez Marcos, 2018). Existe además una clara alusión a cómo el silencio condenó a los familiares de los represaliados, tanto a las viudas como a los hijos, que apenas tuvieron acceso a la educación, y cómo los nietos han debido tomar el relevo para poder empezar a narrar los hechos que fueron tabú durante muchas décadas. Otra prueba de veracidad es la confesión de Fallarás sobre el permiso paterno: «No lo habría publicado sin su consentimiento» (Rodríguez Marcos, 2018).

Un hecho sociológicamente relevante que se evidencia en el artículo es la causalidad entre la situación vital de Fallarás (cuando publica *A la puta calle*) y comenzar a escribir sobre su familia: «“Algo tiene que sacarte muy violentamente de la comodidad para que cuestiones tu propia comodidad pasada y futura”» (Rodríguez Marcos, 2018).

La autora de la tercera reseña comienza contando cómo acabó dándose cuenta de que este libro «era una historia real» (Magar, 2018). Habla del nombre de la narradora y de la inclusión de fotografías, pero destaca «la forma de narrar»: «cuando las palabras salen de las mismísimas entrañas, se nota» (Magar, 2018). También hace referencia a los hijos de Fallarás e interpreta que si la escritora no acaba encontrándose a sí misma o salvándose, «al menos» puede mirar a sus hijos a los ojos después de escribir esta historia.

### **Análisis textual**

Gracias al orden cronológico que hemos ido siguiendo en el análisis del corpus podemos vislumbrar la evolución genérica que van experimentando las autonovelas familiares. Si en las primeras, la crítica era reticente a hablar de autobiografía, en este caso (a pesar de los catálogos) vemos cómo los críticos están de acuerdo en hablar de *Honrarás...* como un texto verídico sobre la familia *real* de Cristina Fallarás.

*Honrarás...* tiene una estructura un tanto peculiar, como hemos constatado en los epígrafes anteriores. Aun así, sigue manteniendo la línea común que venimos observando en otras

autobiografías: hay un texto metaliterario donde la autora se narra a sí misma, que incluye su proceso de escritura y el «resultado» de ese proceso de escritura, es decir, la reconstrucción de la historia familiar. En el caso particular de Fallarás, los temas que aborda en los capítulos metaliterarios tienen a menudo mucho que ver con la identidad y con la pertenencia. La autora reflexiona recurrentemente sobre dónde y a quién pertenece y se hace preguntas sobre los errores y los secretos pasados que han terminado formándola a ella también. De hecho, recurre a la teoría de una de las autoras que manejamos en este trabajo, Clara Valverde Gefaell, para explicar cómo se ha transmitido el trauma del pasado hasta ella misma y de qué manera debe impedir que ese legado continúe a través de sus hijos, por lo que se siente impelida a escribir este texto.

En ese sentido, es un libro plagado de metáforas, de lenguaje poético. Sin embargo, muchas de esas metáforas (la recurrente «he salido a buscar a mis muertos»), en realidad, encierran hechos concretos: Fallarás sale, literalmente, a buscarlos. El cuerpo es un espacio simbólico muy potente en las autonovelas familiares porque remite a la materialidad (los actos físicos, los actos del habla) pero también a la historia y a la sangre: *este* cuerpo es el resultado de *esa* historia. En sus intervenciones públicas en relación al libro, como por ejemplo en la entrevista en el programa radiofónico *Carne Cruda*, Fallarás insiste en resaltar que ella salió de su casa a caminar desnuda, sin nada más que una camiseta y un pantalón (Gallego, 2018). La relación entre el acto físico de caminar (motivado por la precariedad, como ella misma confiesa) y la escritura es muy estrecho.

Que el camino que emprende termine en la urbanización abandonada que fue su casa cuando era niña remite a la circularidad de la historia («Esta historia, todo este gesto, empieza y termina en esta vieja urbanización (...)» [HONR, 34]) porque es también a esa niña a la que está apelando. Por una parte, el desahucio que la autora sufrió provoca que empiece a indagar en la historia familiar para comprender los mecanismos del poseer y del pertenecer («Las letras de la palabra *casa* dibujaron en el aire un hueco donde existir» [HONR, 15]) y, por otra, nos encontramos frente a la historia inacabada o abandonada, cuya metáfora es el gorrión que se murió dentro de su casa y del que nadie habló, a pesar de que sus restos siguen allí. Ese gorrión, una culpa infantil que vuelve, es la metáfora de la herida histórica de su pasado familiar, con que debe llevar a cabo dos acciones claras: reconstruir los hechos para dejar constancia de ellos y rescatar a las víctimas del olvido, para que puedan formar parte del mundo de los vivos con un nombre y unos apellidos.

## 1. Historia desconocida

Fallarás resalta también en las entrevistas que no fue hasta el momento de sentarse a escribir sobre su familia que no supo que tenía un abuelo que había sido fusilado en la Guerra Civil, es decir, la historia es desconocida no solo previamente (a veces querer conocer esa historia es el motor de escritura), sino que el texto que leemos es resultado de una investigación que sucede durante la propia escritura del libro.

Ya desde la primera página se deja claro que el libro hablará sobre personas fallecidas que esconden muchas historias que nunca han salido a la luz. Así reproduce la autora una conversación que mantiene con su madre cuando era niña al final del primer capítulo:

—No, cariñito —me contestó con gesto de sorpresa—, de los muertos no se puede tener miedo. Imagínate que un día apareciera aquí mi padre. ¡Qué alegría! —No sentí alegría alguna, ni entendí la suya—. Tendría muchísimas cosas que contarle. Qué alegría, hijica, no se puede tener miedo de los muertos. Hay demasiadas cosas que preguntarles como para andarse con esas tonterías. (HONR, 12)

Gracias a los datos que tenemos sobre el proceso de escritura y las circunstancias en las que tuvo lugar, cuando llegamos al capítulo 6 de la primera parte somos conscientes de que los capítulos de reconstrucción han sido escritos con posterioridad a los metaliterarios. Este capítulo en concreto, donde se incluye una reproducción minúscula de una fotografía de un fusilamiento en Zaragoza, consta únicamente de cuatro frases: «Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. / No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta eso le negaron» (HONR, 33); lo que remite también a otro de los asuntos que se persiguen en esta autonovela: rescatar de la muerte simbólica a ese abuelo desconocido.

Tal como afirma Fallarás, «no existir en la memoria nos deja una herida a aquellos que callamos, porque somos nosotros los responsables de este pequeño segundo asesinato y hasta que no los nombramos y los recuperamos (...) la herida permanece» (Canal Saturno Aragón TV, 2018). Sin embargo, el silencio no solamente recorre el relato de la guerra civil, sino que existen zonas de la historia familiar sin iluminar, como por ejemplo, la desaparición del padre del abuelo materno de la autora:

El viudo, Delfín Sánchez Juárez, jamás apareció.  
Nadie fue a buscar nunca el cuerpo de Sophie Larqué y nadie puso jamás flores en su sepultura. Sus dos hijos, Pablo y Delfinito, no volvieron a pisar Elizondo,

aquel pueblo remoto del Pirineo navarro.

Si tú pronuncias la palabra Elizondo en el punto central de la avenida Benito Juárez de San Pablo Guelatao puedes oír un tintineo de remolino en el aire, el rumor de los lugares donde las sagas terminan, donde pudieron ser. (HONR, 109)

Cuando Fallarás conecta sus recuerdos de infancia con las partes desconocidas de la historia hace un ejercicio introspectivo porque sus recuerdos estaban mutilados, les faltaban partes vitales para comprenderse a sí misma.

Luego, mucho, muchísimo tiempo después, más de cuarenta años después de la muñeca, supe sobre Cristina y su hermano Delfín, sobre Pau y San Sebastián. Sobre mí misma, claro, y la carne de la que procede mi nombre.

Si nombrar es sustancial, el nombre es importante. (HONR, 175)

A pesar de tener que asumir, de adulta, la carga franquista de su familia y de reconciliarse con la niña que pasaba por alto la realidad que vivía –cómoda y complaciente en casa de sus abuelos maternos, silenciosa y humilde en la de su abuela paterna–, Fallarás se hace responsable también del relato de los silencios de la rama paterna y, en concreto, la historia de la orfandad de su abuelo.

No creo que el coronel hablara a menudo sobre la orfandad, y sin embargo...

No creo que la orfandad, y todavía menos la propia, fuera un tema que él considerara adecuado para un hombre, para su idea de un macho. (...) Después venía la conocida historia de cómo mató a un rojo con el tenedor un día que estaba tomando el aperitivo sentado en la terraza de la cafetería Imperia.

No, definitivamente, la orfandad no debía de ser un tema que el coronel comentara.

Yo lo hago por él. (HONR, 177)

## **2. Protagonista otro**

Como se deriva de lo analizado hasta ahora, los protagonistas de la historia son los familiares directos de la autora que son importantes también para su propia historia. En primer lugar, su abuelo desconocido, Félix Chico.

Cada madrugada, desde el día mismo de su boda, siete años atrás, se ha levantado a las tres y cuarto en punto, ha encendido la cocina de carbón y se ha sentado a esperar la llegada de su marido, Félix Fallarás, al que llaman en el teatro el Félix Chico para diferenciarlo de su padre, el Félix Viejo. (HONR, 14)

Fallarás se toma la molestia de contextualizar también a su bisabuelo para hacer entender la posible confusión que condujo al fusilamiento de su abuelo.

Su Félix Chico no es como el padre. Al Viejo le dan las claras entre soflamas y



alcoholes. El Félix Viejo, capitoste de la UGT en Aragón, también tramoyista, beberá y tejerá muertes que nunca llevará a cabo, ataques y emboscadas de drama sin tablas, mientras su hijo vuelve a casa, encuentra a su mujer caliente de cocina y expectación, la abraza, la conduce a la cama, la vuelve a abrazar, y algunas veces hasta la hace llorar de nuevo. (HONR, 17)

En el capítulo en el que presenta a su otro abuelo, Pablo Sánchez (Juárez), realiza de nuevo una contextualización de su pasado, su infancia y la relación con su tía Cristina.

Pablo Sánchez (Juárez) Larqué es huérfano de madre muerta y padre desaparecido desde siempre. Ha sido criado por los jesuitas y acababa de empezar sus estudios de leyes cuando estalló la guerra. Pudo haberse largado a México con su tía Cristina, que había ejercido de tutora lejana en relajada vigilancia desde su residencia de San Sebastián. (HONR, 50)

Nótese que cada vez que aparece este personaje, Fallarás incluye siempre el apellido Juárez entre paréntesis, su tercer apellido, el segundo de su bisabuelo y de la tía Cristina, para resaltar el origen de esa parte de la familia: ambos eran nietos del presidente mexicano Benito Juárez. De hecho, un par de páginas después, la autora rescata el nombre del presidente mexicano para colocarlo en el lugar que ocupa en su historia familiar. Al hablar de estos personajes lejanos y desconocidos (a veces incluso aunque los hubiera conocido en vida, como a su abuelo materno), Fallarás utiliza la escritura metaliteraria: en este caso cuenta cómo ha realizado la investigación a través de un viaje al lugar donde nació su abuelo.

Cuando decidí salir a buscarlo, a buscar a mis difuntos, treinta años después de su muerte, viajé hasta Elizondo. Yo hablo con los muertos. Allí, en aquel pueblo de monte, rico y adusto, encontré a su madre y a su padre, y volví a darme de narices con Benito Juárez, presidente de México, pastor y mito patrio, origen de la estirpe de la que era fruto extraño el coronel. (HONR, 52)

Del mismo modo, conocer que el personaje alcohólico y fanfarrón con el que compartió su infancia era también otra persona distinta mucho antes de que ella naciera obliga a la autora a hablar de él desde otro lugar. Finalmente sabe que la presencia de coronel durante el fusilamiento de Félix Chico es una carga familiar demasiado grande para seguir en secreto.

Me interesa el alférez Sánchez (Juárez) porque yo conocí al coronel que acabó siendo y recibí su historia y caté su amargura ebria. Pero también porque aquel muchacho, mexicano del español valle del Baztán, aterrizó en la Guerra Civil española por una concatenación de azares y su presencia en Zaragoza en 1936 marca uno de esos errores que se ríen de la Historia.

Mi historia. (HONR, 90)

La tía de su abuelo también se descubre como otro de los personajes desconocidos que Fallarás nos presenta. No solamente cumple un papel importante en la historia de secretos

familiares, sino que es uno de los personajes que la autora conoció de niña, por lo que su perfil acaba completándose con la información obtenida y con sus propios recuerdos.

A Cristina Sánchez Juárez la llamaban «la abuela Cristina», pero no era una abuela. Jamás tuvo hijos. Tampoco marido u hombre que se le conociera. Llegaba de México y vestía pantalones aunque fuera una mujer con más de noventa años, algo inexplicable aquí. Había nacido en 1881. Además de los pantalones, estaba su altura. En España, la altura de la abuela Cristina resultaba incomprensible. (HONR, 174)

### 3. Metaliteratura

Una de las consecuencias directas de los pasajes metanarrativos que aparecen en *Honrarás...* es la inclusión del cuerpo en el centro del relato. Se consigue, como en otros casos, por el uso de verbos (de acción o de dicción) en presente de indicativo y en primera persona del singular y con los demostrativos («este/a») y los adverbios de tiempo («ahora», «hoy») y de lugar («aquí»).

El verbo en presente «escribo» es muy relevante como performativo absoluto porque comprende el cuerpo y la palabra, es decir, el acto físico y el simbólico. Tres ejemplos de este uso los encontramos en los capítulos 5, 7 y 12 de la primera parte:

- «En la época en la que entró el gorrión por la chimenea, a mediados de los años ochenta, largos trenes de mercancías cruzaban todavía este pueblo semiabandonado desde el que ahora, cuatro días después de salir de Barcelona, escribo» (HONR, 27).
- «Escribo instalada en los restos de esa misma urbanización. Aquí adonde me han traído mis muertos» (HONR, 34).
- «Y escribo, ellos me dictan» (HONR, 61).

En el siguiente fragmento, repleto de verbos en presente, demostrativos y adverbios de tiempo y de lugar, se pone de manifiesto cómo Fallarás se da cuenta de que el acto de escritura amplía la vida simbólica de aquellos sobre los que narra, que para sanar la herida propia hay que aprender a romper los silencios impuestos y autoimpuestos y que el relato es la prueba física, no solamente simbólica, de una historia que no se ha perdido del todo.

No me extraña que mis pasos me hayan traído a este lugar que ya sol es ruina de lo que fuimos, de lo que fui. Pero sí me sorprende no haber caído en la cuenta, y quizás por eso estoy aquí, de nuestra idiotez al pensar que nuestra existencia se reduce al tiempo en el que palpita el cuerpo. Bien lo saben los forenses y los antropólogos. Nombro a Manolo y Manolo existe. Le recuerdo y vive, vive en mí.

Como estos personajes que van narrándose ahora a través de mí, las historias del Félix Fallarás, de Presentación Pérez, de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, el coronel. Ellos existen en mí y a través de mí. Ahí está mi herida.

Quien más quien menos tiene su herida. Suele ser herencia de muertos, de nuestros silencios. Si llega un momento en el que la herida reclama fatalidad, más vale atender a sus voces, dejar que su historia se narre y en ese relato buscar la salvación.

Me aferro al relato. (HONR, 70)

A medida que avanzan los capítulos metaliterarios, es interesante observar la evolución de la autora y cómo, en su caso mucho más significativamente que en otras autonovelas incluidas en este trabajo, se produce una evolución de la reflexión personal en torno a la propia familia a una reflexión teórica general: el pequeño relato sirve para explicar una realidad mucho más compleja que implica, en este caso, a un país entero desde el año 1936 hasta la actualidad. Cuando Fallarás reflexiona sobre su abuela Presentación, sobre su vida en silencio, entiende que todo muerto termina desapareciendo en la memoria de los demás, pero algunos de esos muertos desencadenan heridas indescifrables en los vivos que les suceden.

Hay personas cuyo paso por esta tierra apenas dibuja ondas en la superficie. Serán, me digo, personas con una existencia muy estrecha, o afilada, como entra en el agua un estilete. Cuando al fin se hunden, cuando desaparecen, se produce un leve aleteo. Y ya.

Así Presentación.

Eso pienso, y luego repaso. ¿Acaso queda algo más del resto de los protagonistas de esta historia?

Mi herida queda. (HONR, 85)

El silencio acaba siendo entendido como un acto de violencia no pasivo, sino activo, y así lo expresa en las siguientes palabras:

Maldigo, pues, a quienes matan la memoria. Maldigo a los oscuros constructores del silencio.

Dos existencias le negaron a Félix Fallarás. De un tiro echaron su vida contra la tapia y al suelo sediento de Torrero. Después, se cubrió con silencio su memoria y, ay, fue nada. (HONR, 85-86)

Y del mismo modo, la escritura es un acto significativo que implica el cuerpo en las dimensiones material y narrativa: «Los pies y las manos tengo, no les necesito. Nada necesito para nada. Y por lo tanto puedo escribir, o sea, elegir el desnudo de mi no pertenencia o de lo contrario» (HONR, 167).

Otros ejemplos de metanarratividad que contienen las marcas gramaticales expuestas anteriormente:

1. «Aquí estoy, justo ahí he llegado tras mi caminata de cuatro días. Ahí estoy ahora mismo» (HONR, 40).
2. «Vale, vuelvo a lo mío» (HONR, 82).
3. «He salido a buscarlo y lo he encontrado al fin. Ahora no sé qué hacer con él» (HONR, 89).
4. «Me agarro, pues, al único asidero que me presta esta historia» (HONR, 90).
5. «Leo: ...» (HONR, 156).
6. «No, definitivamente, la orfandad no debía de ser un tema que el coronel comentara. / Yo lo hago por él» (HONR, 177).
7. «Esa niña soy yo» (HONR, 202, en alusión a una fotografía en la que aparece la autora).

Resulta también muy significativa la elección de las palabras finales del libro, que forman parte precisamente de esta categoría: «Ahora ya no tengo miedo. Apártense los vivos» (HONR, 218). Podemos interpretar este final relacionándolo con la corporalidad como afirmación y con el reconocimiento psicológico de esa «herida» simbólica que era incomprensible al principio del acto de escritura.

#### **4. Pretensión de veracidad**

El pacto de veracidad con el lector se consigue de dos maneras distintas: por una parte, colocando los detalles (datos, referencias, documentos) al mismo nivel narrativo que los hechos que se cuentan y, por otra, admitiendo como probables o incluso imaginadas aquellas informaciones que no han podido averiguarse o contrastarse. De este modo, aunque los hechos concretos no sucedieran exactamente así el 5 de diciembre de 1936, además de la fecha exacta se incluyen detalles comprobables como la dirección exacta de sus abuelos en Zaragoza: «(...) cien pasos exactos desde la esquina del mercado hasta el número 18 de la calle Torre Nueva, su casa, aquella que una tarde de lágrimas felices le prometió a Presentación, el lugar donde ser matrimonio por fin y al margen de familias y de heridas» (HONR, 31).

Fallarás admite, a través de su reconstrucción, que no solamente los hechos del pasado son borrosos porque los protagonistas hayan muerto, sino que también la memoria de una misma

resulta frágil y así lo expresa sin reservas al hablar del gorrión extraviado: «Sí recuerdo haber insistido en la necesidad de rescatarlo, de retirar los cristales del tragaluz, pero puede que este sea uno de tantos recuerdos que inventamos para salvarnos o embellecernos» (HONR, 39).

La autora comparte también sus métodos de investigación y, en el caso concreto del siguiente ejemplo, incluye también el titular de una entrevista que es rastreable en internet (Cabrera, 2014) y es a través de ese artículo que conoce las reflexiones de la teórica Clara Valverde.

Tecleé infinidad de veces el nombre de Félix Fallarás en internet. Habitualmente después de mucho alcohol o algún veneno propicio. Sí, eso era bastante habitual al principio, ese momento en el que antes de tumbarme –tumbar es el verbo–, mareada y confusa, golpeaba sobre las teclas su nombre, o algo parecido a su nombre, a ver si aparecía. (...)

Lo leí una vez.

El titular de la entrevista decía: Los nietos del franquismo «heredan» inconscientemente el sufrimiento de sus padres y de sus abuelos. Firmaba la pieza la periodista llamada Elena Cabrera. (HONR, 80)

A continuación reproduce también los tres subtítulos de la entrevista y hace una lectura personal de lo que acaba de leer: «Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi capacidad de amar (...). Me pregunto si tiene que ver con este empeño mío en ir matándome, haber vivido instalada en el estado químico de inconsciencia desde que recuerdo» (HONR, 81). Además del interés metaliterario que tienen estos fragmentos, los debemos leer como una confesión sobre cómo la autora decide construir la historia. En el siguiente caso, Fallarás admite que elucubra para tener la sensación de poner en orden los acontecimientos importantes de sus muertos. Esa confesión nos lleva a pensar, como lectores, que la invención de los detalles que se nos cuentan está justificada por esa necesidad de reconstrucción.

Nosotros, tiempo después, solo podemos elucubrar, lanzar los dados y creer que los ponemos en orden, jugar con las pequeñas existencias, con nuestros muertos y sus acontecimientos. Sin embargo, nos aferramos a ellas y sobre ellas construimos, qué insensatez, el relato de nuestras de nuevo pequeñas existencias y sus acontecimientos, que servirán a otros, en caso de ser muy afortunados, para crear sus pequeñas existencias, y así nuestra pobre identidad, o sea, aquello que con mayor o menor distancia nos separa del prójimo. (HONR, 158)

De nuevo, Fallarás deja constancia de cómo ha encontrado la información que nos facilita:

La madre del coronel se llamaba Sophie Larqué y nació en la ciudad francesa de Pau. (...)

El padre del coronel se llamaba Delfín Sánchez Juárez y desapareció de su historia y de la historia de toda la familia Juárez, allegados y conocidos el día en que su mujer Sophie murió en casa ajena tras parir a su tercer hijo.

La mayoría de estos datos son fáciles de encontrar sencillamente tecleando sus

nombres en internet. Sus vidas son, en cierto sentido, públicas. Él era nieto del presidente mexicano Benito Juárez, mito y referente aún hoy. Ella era su mujer. (HONR, 177-178)

La continuación de estos párrafos contiene otra muestra de veracidad, a pesar de que parezca que está hablando metafóricamente. Lo que hace Fallarás es adelantar que no todo lo que ella ha recibido como cierto lo es, como luego demostrará.

A la muerte de Sophie, madre del coronel, cundió entre la familia la historia de que, muy poco tiempo después, (...) su esposo Delfín Sánchez Juárez, el nieto del conocido como Benemérito de las Américas, había fallecido también.

Pero yo sé que no es así, porque yo he dejado que los muertos hablen. Boquiabierta al oírlos. Boquiabierta al entender que, sencillamente, nadie se había parado a escucharlos. (HONR, 178)

Aunque no hay muchos ejemplos de búsqueda e investigación en el libro, el siguiente fragmento da cuenta de cómo ha podido originarse gran parte de las averiguaciones: a través de conversaciones con su madre. Precisamente porque, a pesar de ser la primera vez que habla de ello, en el diálogo dice «perdona que vuelva a molestarte».

Imagino a aquel nieto de Benito Juárez, Delfín, instalado en San Sebastián, alimentando con pequeñas fresas fragantes a su recién conocida francesita, los dos desnudos, la piel de ella del mismo color que las sábanas de Holanda.

Puedo imaginarlos.

Porque hace poco tiempo, no llega a un año, llamé por teléfono a mi madre, la hija del coronel. O sea, la nieta de Sophie y Delfín.

—Perdona que vuelva a molestarte con las cosas de la familia, pero tengo una pregunta porque hay algo que no me casa. (HONR, 184)

Esas pruebas aparecen siempre dentro del relato, integradas como parte de la narración y casi mencionadas de pasadas, como ocurre también unas páginas más adelante, cuando confiesa que ha ido a buscar información a la embajada de México en Francia.

Después de peinar los archivos de la embajada de México en Francia, volví a hablar con ella, le aclaré que su abuelo nunca había sido embajador allí, que la única mención a su familia en aquellos registros se refiere a su tío, hermano del coronel, también llamado Delfín Sánchez Juárez, por voluntad propia, ya que estrictamente y por cuna era Sánchez Larqué. (HONR, 188)

## **5. La autonovela como espejo**

El grado de implicaciones personales que se pueden percibir en esta autonovela familiar es muy alto, ya que la autora no solo tiene la intuición de verse implicada identitariamente en la

tarea de escritura o como resultado de ella, sino que es consciente de la necesidad de llevar a cabo la narración para poder reparar las heridas causadas por el silencio. La conciencia de la reparación y de la memoria histórica funcionan como motor casi desde el primer capítulo, así que la subjetividad de la autora forma parte del proceso al mismo nivel que la reconstrucción de las verdades silenciadas: «Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con mis muertos» (HONR, 11).

Enseguida observamos comparaciones entre las vidas pasadas (en este caso la de su abuela Presentación) y la suya propia: «Me tenía que poner en una banquetilla frente al fregadero para que llegara al agua. Siete décadas después me lo contó como una forma de recriminarme la vida, el disfrute, ese mundo mullido y fácil en el que me observaba crecer» (HONR, 16). No olvidemos el momento vital, confesado por la propia autora, en el que se encontraba cuando comenzó a escribir: ese cuestionamiento de sus privilegios pasados le ayuda a meterse de lleno, como nieta y como protagonista, en el laberinto de la miseria disimulada de sus otros abuelos y, en consecuencia, de la suya propia.

La escritura y el trayecto a pie son dos procesos paralelos, alegóricos, y Fallarás sabe, antes siquiera de empezar a reunir la información necesaria para crear una historia, que el final del camino le revelará una nueva Cristina. Esa reflexión suele ser mucho más tardía en otras autonovelas, donde puede llegar a veces solo al final del proceso de escritura, como un reconocimiento del camino recorrido y de los cambios personales que ha implicado todo el proceso.

Me llamo Cristina y salí de Barcelona a pie hace cuatro días. Al amanecer. Eché a andar con la sensación flotante que imprime en el ánimo la total desposesión. Sencillamente eché a andar. No queda nada atrás. Nada de lo que fui. Nada de lo que tuve.

A la altura del cementerio de Montjuïc, me di cuenta de que partía, de que efectivamente había echado a andar sin nada más que lo puesto y no pensaba volver atrás, al menos siendo la que era. (HONR, 20)

Despojada de bienes materiales, sin una historia o, mejor dicho, con una historia a medias contada y con múltiples aristas que debe empezar a reconstruir, siendo solo cuerpo, Fallarás trata de reconocerse sin éxito. Ese «ya veremos» que aparece en el siguiente fragmento indica que la reconstrucción no tiene un camino ni un final asignados. La investigación es genuina: «¿quién soy». La respuesta a esa pregunta solo puede contestarse, si acaso, cuando se salden

las cuentas pendientes con los ascendientes y consigo misma.

Desperté al día siguiente con el sol ya en lo más alto, y volví a beber. Durante todo el segundo día no hice nada más que eso, hasta que cayó la noche. Bebí lentamente, sin ceremonia, sin prisas, sin pensamientos, con la certeza de que no estaba sola, de que alguien ahí atrás, yo misma por ejemplo, en algún sitio, agazapada, esperaba su ocasión.

En algún momento de la tarde, tras darme una ducha, me enfrenté en el espejo empañado con una mujer.

—¿Quién eres?

—Nadie ya.

—¿Quién coño eres?

—Ya veremos. (HONR, 25)

Sus propios recuerdos están siendo examinados y juzgados («infancia algodonsa»); ella debe hacer un recorrido inverso, hacia el pasado, y realizar algunas paradas en los lugares donde se hizo persona para poder continuar hacia mucho más atrás, donde su memoria ni siquiera existía, pero donde la memoria de hoy se siente incómoda.

He venido a estas ruinas donde siento latir una infancia algodonsa de la que recuerdo una bicicleta Orbea y el aroma del aceite de oliva para las tortillas de la cena, a la caída de las noches estivales. También la forma en que los farolillos de los porches encendían las damas de la noche. (HONR, 35)

También se narra, en los primeros capítulos metanarrativos del libro, una conversación entre Fallarás y su hija y cuando la autora vuelve a ese recuerdo le viene a la cabeza otro mucho más antiguo de su abuela Presentación.

—Mamá —la niña llega del colegio—, nadie es de nadie, ¿verdad?

Muchos años antes, cuando conocí a Presentación me contó:

—Era tan pequeña cuando empecé a servir que me ponían una banquetica para que llegara al fregadero.

Entre las dos frases cabe la historia de un siglo, de tres millones de años, toda la historia nuestra cabe. (HONR, 46)

Entre la niña, hija de la escritora, y la abuela hay un abismo de memoria. Entre una niña que se pregunta por la pertenencia de los seres humanos y una abuela que debió servir a otros, *ser* de otros desde niña, hay una historia inconmensurable. Fallarás es la única que está en medio de ambos mundos y que puede conectarlos a través de la escritura.

Cuando llega a la urbanización en la que vivió de niña, un lugar protegido del exterior, elitista e inmaculado, Fallarás encuentra unos grafitis en unos muros que antes fueron blancos y reflexiona sobre la imposibilidad de la mancha en todo aquel entorno de familias ricas: «A



veces, cuando se me ocurren estas ideas, pienso que estoy enferma, que solo yo veía las cosas así, la no pertenencia, la certeza de la no pertenencia, lo mestizo, lo borde, lo charnego» (HONR, 55). Ella es la que debe enfrentarse a las ruinas de algo que igualmente nunca fue suyo, solo era una parte de sí misma: la parte autocomplaciente con las comodidades de su familia materna, la parte a la que era más agradable pertenecer.

Y además de pertenecer, otra de las claves, que se revelan posteriormente, es el deber. A Fallarás le ha llegado un dolor incomprensible, que proviene del pasado, y ella se encuentra en una posición de influencia social como «portadora de los recuerdos», es decir, ella posee una voz «en la esfera de lo público influyente en la conmemoración social» que le permite conectar lo privado con lo público (Luengo, 2012, 21). Así que ese derecho se convierte en un deber: «ver su dolor para ver mi propio ser».

El dolor.

De cómo el dolor, igual que el silencio, igual que la cobardía, atraviesa las generaciones.

Cómo ha llegado hasta mí el dolor de los hombres, el dolor de las mujeres. El abandono y la soledad. Llegan, no me cabe duda. Llegan y muerden el corazón y su veneno nos guía por los senderos que van hacia la muerte y hacia nuestro propio dolor. Ahí está la destrucción.

Debo, es mi deber, mirar a su dolor a la cara, ver su dolor para ver mi propio ser. Ver el dolor del crío en soledad, de quien no entiende nada, su miedo, su incomprensión, aquello para siempre ya roto. Ver la destrucción de todo lo que tenía la mujer, todo lo que una vida de espinas le había al fin regalado. Ver el terror del hombre frente al pelotón asesino, mirar su dolor al comprender todo lo que iba a sucederle y por qué iba a sucederle. (HONR, 76)

En un intento por comprender por qué ese dolor le afecta tanto personalmente, por qué en ese sufrimiento del pasado se encuentran respuestas a preguntas del presente, Fallarás se tropieza por casualidad con la teoría de la Transmisión Generacional del Trauma de la Violencia Política y a la investigadora Clara Valverde. Ahí halla una de las respuestas: el periodo de latencia del trauma termina en la tercera generación, en los nietos de las víctimas. La primera generación, que lo ha sufrido directamente, permanece en silencio, mientras que la segunda generación, es decir, los hijos de las víctimas «heredan el desbordamiento psíquico de sus padres y están también sobrepasados y confusos por lo que sienten» (Valverde, 2014, 73). Los nietos son los que no deben dejar pasar la herencia del trauma. En ese llamamiento, Fallarás se siente identificada y rastrea en su interior los vestigios del trauma que ella ha podido experimentar.

Parece que a quienes afecta con más saña la TGTVP es a los nietos. Yo soy nieta. La psicóloga llamada Clara Valverde deja caer en la entrevista las palabras miedo, rabia, bloqueo emocional, anorexia, toxicomanía, enfermedad y muerte.

Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar, me refiero a amar de verdad, AMAR, profunda, íntimamente conmovida, amar y resultar elevada por ese amor. Me pregunto si tiene que ver con este empeño mío en ir matándome, haber vivido instalada en un estado químico de inconsciencia desde que recuerdo. Me pregunto también por qué mi primera reacción ante la TGTVP consiste en burlarme de la tal Valverde y pensar en nuestras excusas. Todos necesitamos alguna excusa para nuestras faltas, nuestra basura. Si has pasado treinta años ciega, más vale que la excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras. (HONR, 81)

El nombramiento de sí misma supone un re-conocimiento y una re-affirmación sobre quién es, pero también una reconciliación o, incluso, un cuestionamiento sobre por qué ella debe llevar los apellidos que lleva: «Me llamo Cristina Fallarás Sánchez (Juárez). Fallarás por parte del Félix Chico. Sánchez (Juárez), por la del coronel» (HONR, 155). Por eso, enseguida, unas pocas páginas después, exterioriza el dilema de la historia familiar de dos extremos, víctimas y victimarios.

Pertenecer.

O dejar de hacerlo.

Desde aquí, desde mis ruinas, recuerdo a los vivos. ¿Qué son los vivos frente a los muertos? ¿Cuál es la importancia, cuál la jerarquía? Desde aquí, después de lo andado, recuerdo a los vivos y me parecen muertos. Eso es la vida. La vida hacia adentro, los muertos como únicos frutos completos. Los vivos como materia inmadura. Los muertos entienden algo que nosotros no alcanzamos. Por eso construyo, construimos, sobre ellos. Nosotros somos sobre ellos. (HONR, 158)

Esos muertos «como únicos frutos completos» remite quizá al deseo de completud que le falta, a los escalones que debe subir para llegar a una construcción, a una obra terminada, sobre la que la historia de los muertos esté resuelta y puedan descansar en paz. Una página después recuerda una fiesta opulenta en su casa y lo le dijo a una amiga:

«Joder, quiero volver a ser pobre». Lo peor es que lo decía muy en serio.

Pienso ahora: ser pobre como una (de nuevo) forma de pertenecer. Y como una forma de dejar de pertenecer. O también como un castigo.

Toda historia se narra para pertenecer. (HONR, 159)

Fallarás elabora la historia de su familia como una disputa entre la riqueza, la victoria y la impunidad y la pobreza, la derrota y el castigo. Y esa misma historia se repite de alguna

manera en ella, desde el hecho temprano de asumir la opulencia como el estado natural de las cosas y la pobreza en la que ahora se encuentra. Por eso, lee su propia historia personal como un regreso a esa pertenencia negada: la familia paterna, a la que castigaron no solo con el asesinato de su abuelo, sino con el silencio y el desprecio. Ella siente que su situación es justa porque ha aprendido a volver a pertenecer o, mejor dicho, ha aprendido lo que pertenecer implica: poder hablar sin tabús y poder señalar a los victimarios sabiendo incluso que forman parte de ella misma. Ella se construye no solo a partir, sino a través de lo que narra. Ajustar su propio relato familiar con el relato del pasado es uno de los logros de su autonovela. Esa es ella: el resultado de recolocar lo que ha vivido en el lugar de la historia (nacional, familiar, personal) que le corresponde.

Nuestra vida en Zaragoza, entonces, en mi infancia, se organizaba alrededor del coronel y la Jefa. En realidad, a quien veíamos y tratábamos era a la Jefa, María Josefa Íñigo Blázquez, esposa del coronel. Él estaba siempre en otro lugar, y aun así nos movíamos a su alrededor (...). (HONR, 163)

Esa idea de merecer, a día de hoy resuelta gracias a la elaboración de la guerra civil, parece una mentira. Es necesario revisarse, repasar los hechos, construirse a partir de ellos: «En todos los veranos de mi infancia y adolescencia hay piscinas, extrañas mujeres del servicio doméstico y una realidad a la que pasar el paño dulce de la mentira materna» (HONR, 166). Y alcanzar la madurez tomando decisiones conscientes sobre qué secretos impúdicos merecen ser aireados y cuáles es preferible mantener: «Luego me hice mayor. / Hacerse mayor consiste en acatar silencios y reventar silencios e ignorar silencios. Solo eso. Y la posibilidad de pertenecer o dejar de hacerlo» (HONR, 201). Y existe además la opción de elegir la justicia.

La primera vez que asistí a la escena era Navidad, estoy segura, y yo una niña. Asistí como una verdadera hija de puta. No porque formara parte del séquito de María Josefa, algo no del todo cierto. Yo estaba entre dos aguas, dos abuelas. No por eso, sino porque recuerdo la punzada de pudor que me produjo la escena y pienso ahora que opté. Elegí adónde pertenecer y la prueba es que las siguientes ocasiones en que se repitió, algo así como un par de veces al año durante dos décadas largas, ya encontré normal aquel intercambio. Ya no hubo pudor. Ni siquiera me llamó la atención.

Luego yo, a veces, siendo ya adulta me he emborrachado mucho y me he empeñado en regalar vestidos míos a otras mujeres. Ese acto, ay ese acto. ¿Qué hay en ese acto? (HONR, 205)

Fallarás juzga con la mirada de una mujer adulta la condescendencia con la que su abuela María Josefa donaba vestidos y blusas a su abuela Presentación y se ve reflejada en ella. Se siente culpable por haber sentido pudor ante la escena y haberlo ignorado, por haber elegido a

qué rama familiar pertenecer y, por lo tanto, a cuál abandonar. Sin embargo, la franqueza de la autora va más allá de querer renegar de unos victimarios. La elegancia y la cultura son herencia de su abuela María Josefa, así que de alguna manera, aunque sea a regañadientes, Fallarás debe integrar también esa parte de sí misma sin fricciones.

Mis recuerdos de mi abuela María Josefa, la Jefa, no pueden ser narrados inocente, objetivamente. Reconozco, cabrona y etcétera, mi debilidad por María Josefa. Ella fue quien me enseñó a bailar el charlestón, quien apoyó mis huidas, quien me puso, sin conciencia ni intención más allá del capricho, el espejo en que me miro. (HONR, 206)

Entre las enseñanzas de María Josefa se encuentra también la de infringir daño físico al nieto del jardinero. Después de contar una anécdota graciosa pero terrible sobre la total ausencia de educación sexual hacia las mujeres, Fallarás repasa de nuevo el asunto del pellizco al nieto del jardinero.

Pero no borro el pellizco. Pellizcar al nieto del jardinero.  
Se llama daño físico.

Entre el ejercicio, entre la acción o maniobra del daño físico y su deseo o aliento, media la impunidad, un mundo. No es lo mismo desear un castigo físico que ejecutarlo. En aquellas soñolientas tardes de mi infancia en La Torre, mi abuela materna trató de que yo aprendiera algo que he tardado décadas en comprender: nosotras podemos infligir dolor en el cuerpo de aquellos que nos sirven. No solo la humillación de considerarlos seres inferiores. También dolor. Directo. De piel contra piel. De nuestros dedos y uñas contra su carne. Y más, más allá, contra la de sus criaturas inocentes. (HONR, 208)

El cuerpo aparece, en este caso, como un territorio de violencia. Ella aprendió no solo la violencia, sino también la impunidad, construida no solo sobre la riqueza y el linaje, sino también sobre la victoria en la guerra.

Todo,

casas de veraneo, piscinas de riñón, pavos reales, trayectos en coche, cristaleras, balcones, buganvillas, tiros, esmalte de uñas,  
todo forma parte,  
aviones, otras tierras, muchachas de servicio, muñecas con disco, moneditas en Navidad, uniformes, medallas, cuarto de la plancha, arcones, oratorios,  
absolutamente todo,  
carro de las especias, árboles frutales, urbanización, casitas, caminos de grava, verjas y guardianes, nietos, jardineros,  
todo sin excepción  
levanta, forma parte de esta construcción sobre el silencio. Y ahí reside la opción.

Mi opción. (HONR, 209)

Muy cerca ya del final del libro, Fallarás enjuicia todo lo que ha tenido, de lo que ha podido disponer y lo juzga desde la perspectiva de la historia: todos esos privilegios están contruidos porque hay otros que tuvieron que sufrir y otras que tuvieron que callar. La autora se coloca en medio de esos beneficios que tuvo y que heredó y asume su responsabilidad como parte de esa historia.

## **6. El secreto (político+personal) como tema**

Fallarás habla de la necesidad de superar las excusas y comenzar a hablar. En un momento determinado se pregunta por qué no deja de buscar el nombre de su abuelo. Y se responde: «Porque no me atrevía a preguntar a ninguno de los vivos sobre aquel muerto. Así es. Porque cuando el silencio se instala, el silencio familiar, el silencio absoluto, el silencio que ni el susurro conoce, contagia y te tapa las fosas nasales y no puedes respirar...» (HONR, 82). En este sentido, una página antes, Fallarás cita la Transmisión Generacional del Trauma de la Violencia Política, por lo que describe con sus propias palabras aquello que la teoría ha venido a enseñarle. No oculta que, efectivamente, el silencio y lo no dicho es la historia misma:

Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición, contada para pertenecer.

Esta historia, todo este gesto, empieza y termina en esta vieja urbanización de casitas clónicas situada en una playa de la provincia de Tarragona, Mediterráneo español, una urbanización construida en los años setenta del siglo XX que estuvo cerrada y vigilada con cámaras de seguridad para que nadie entrara.

A veces nadie podía salir.

Yo era pequeña entonces, luego era joven, y después ya es ahora. (HONR, 34)

Cuando habla de su infancia en la urbanización de lujo, recuerda una anécdota con una pareja de vecinos a la que colocaron un comunicador bajo su cama. Además de retratar el perfil de los habitantes de la urbanización, ese recuerdo sirve para probar un hecho: en cualquier momento de la historia hay secretos, habitaciones cuyas ventanas deben permanecer cerradas.

Los niños nos enteramos de aquello. Los hijos crecidos en espacios cerrados, en grupos pequeños, respiran todo lo que sucede. No supimos qué habían oído, pero sí nos enteramos de que habían oído algo. Lo recibimos con el secreto y la certeza habituales, la certeza de que la edad adulta era dolorosa, inquietante, peligrosa, nauseabunda. (HONR, 38)

También aparece recurrentemente la figura del gorrión atrapado en la casa familiar, que termina muerto sobre un respiradero «con una patita asomando entre dos láminas de la

rejilla» (HONR, 40). Las preguntas que se formula la autora tienen que ver, por una parte, con el secreto familiar, es decir, con el hecho de que nadie dé un paso al frente para asumir lo que ha sucedido y, por otra, para incluirse a ella misma en ese dilema: «¿Por qué nadie dijo que el pajarillo había muerto si todos lo veíamos? ¿Por qué nadie hizo nada, primero por salvarlo, y después por sacar aquel cadáver? Pero las preguntas no se formulan porque romperían el silencio. Y todo empieza y acaba en el silencio» (HONR, 40). Retirar el cadáver supone sacar a la luz no solo su figura, su identidad, sino también la injusticia de los que han callado su constante presencia entre las paredes de una casa.

Toda familia guarda memoria de personajes excéntricos, normalmente deformada por el uso, y memoria de hombres y mujeres sensatos, o sea vulgares, o sea cobardes. Uno debe optar, y esto sucede muy pronto, uno debe elegir a cuál de los dos bandos pertenece. El paso siguiente podría ser dilucidar si la locura y las adicciones son hereditarias.

He sacado el mantel de hilo de la infeliz Julita y lo he extendido sobre la mesa del comedor.

Y escribo, ellos me dictan. (HONR, 61)

Los personajes de los que sí se habla forman parte de la «novela familiar», que también contiene una ficción que cohesiona a la familia y legitima su historia. En el pasaje anterior, Fallarás señala que va a poner a hablar a los personajes y el acto de decirlo activa esa acción. Por la prensa sabemos que Fallarás le transmitió a su íntimo amigo Manuel Vázquez Montalbán el deseo de escribir la historia de su familia, quien le contestó que debía escribirla. En la autonovela familiar aparece él como un fantasma, con el que dialoga en los siguientes términos:

—Hay que leer *Las nieves del Kilimanjaro* y *Madame Bovary*, y luego hacer todo lo demás. Hay que leer antes de sentarse a escribir. Y tienes que contar esa historia.

—Déjame en paz, eso ya me lo has dicho.

—Esa que guardas es *la historia*.

—La historia soy yo.

—Siempre. Pero deja eso. Cuenta la historia de ellos.

—Yo soy la historia de ellos. (HONR, 65)

Otro muerto, en este caso un amigo, le sirve como trasunto de sí misma para enfrentarse a sus propias dudas. ¿Es ella la que debe contar el relato? ¿Está legitimada para hacerlo? ¿A quién pertenece la historia? Que el escritor, tantos años atrás, le hubiera dicho que debía contar la historia, por tanto, haberse sentido interpelada directamente y legitimada por él para hacerlo le da herramientas a la autora para hablar por fin: «Cuando ayer por la noche desapareció Manolo, permanecí horas pensando en cómo nuestros muertos a menudo nos interpelan por

boca de los vivos. Y también pensé en todas las vidas que vivimos. Amaneció y aún seguía sentada en el porche» (HONR, 70).

Aunque la historia no estaba articulada en torno al fusilamiento de su abuelo y fue un descubrimiento posterior, Fallarás no solo lo incorpora a la trama, sino que hace de él un símbolo de su propia historia, ya que resume y explica muchos de los acontecimientos y situaciones que se dieron después en su familia, incluidas las relaciones personales, la circunstancia de que sus padres se conocieran y, por tanto, su propia existencia. De nuevo, aparece la pretensión de veracidad al asegurar que la vida de los tres únicos personajes que le interesan «pudo ser muy parecida» a lo que ha narrado anteriormente. Existe un margen de error, pero la intención de narrar la historia según los detalles que ha podido conocer es firme.

Toda historia tiene un vértice, el punto en el que se cruzan todas y cada una de sus partes, desde donde parten las cosas hacia el futuro y hacia el pasado, y que sin ese punto no serían nada. El vértice de mi historia se encuentra en aquel 5 de diciembre de 1936 porque allí se cruzaron todos los personajes que construyen mi propio personaje.

Ellos son realidad.

La historia de estos tres personajes –porque son tres los que me interesan– pudo ser muy parecida a esto que acabo de contar. Las vidas de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, Presentación Pérez y Félix Fallarás, el Félix Chico, se cruzan por primera vez en España en 1936, poco tiempo después de que se declare la Guerra Civil, el mismo año que Félix Fallarás muere fusilado en unas circunstancias muy similares a las narradas. (HONR, 78)

Ante los reproches de Vázquez Montalbán que, en realidad, son los de ella misma, Fallarás duda, como resulta también natural, pero es capaz de hacer una lectura más profunda sobre la memoria. Si la memoria es siempre falaz, si es imperfecta, ¿qué derecho tiene nadie a tachar de mentira los intentos de combatir la desmemoria? La historia de los que no tuvieron voz solo puede ser reconstruida por aquellos que, después de ellos, tuvieron la oportunidad y el coraje de investigar y de darles esa voz robada, de prestarles la suya, por eso Fallarás dice lo siguiente:

Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada, ¿qué vendría a ser la construcción de nuestra desmemoria? ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar aquellos recuerdos que se nos hurtaron? (HONR, 79)

El sostenimiento en el tiempo del secreto familiar provoca en los autores de las autonovelas una contradicción en su relación con los muertos, pero, sobre todo, con los vivos, testigos directos o indirectos de los hechos. Cuando Fallarás inicia su investigación, lo hace a través

de internet, pero le habría sido posible preguntar a sus familiares vivos directamente. Ella misma reconoce su cobardía y la explica:

La pregunta era otra: ¿por qué buscar a ciegas, sin más referencia que un nombre y dos apellidos? Porque no me atrevía a preguntar a ninguno de los vivos sobre aquel muerto. Así es. Porque cuando el silencio se instala, el silencio familiar, el silencio absoluto, el silencio que ni el susurro conoce, contagia y te tapa las fosas nasales y no puedes respirar y cristaliza la lengua y la laringe y vela los ojos con el vaho blancuzco de los cobardes. (HONR, 82)

En ese proceso de investigación, Fallarás recupera la *existencia* de su abuelo fusilado. Como ella asegura en este fragmento, después de recibir los datos que el historiador tiene sobre él, la autora no recibe la noticia como la revelación de un secreto o de una mentira familiar, ya que de ser así habría un hueco donde colocar su figura, sino que su existencia se la habían borrado, extirpado. Darse cuenta de las dimensiones del silencio implica una responsabilización de la historia española reciente como fractura.

Efectivamente, tu abuelo.  
EFFECTIVAMENTE, TU ABUELO.  
De repente, un abuelo. ¡Un abuelo!

Entiéndase que yo no es que tuviera un abuelo asesinado o fusilado en la Guerra Civil española. Ni siquiera un abuelo asesinado a secas o un abuelo que desapareció. No tenía un abuelo en absoluto. No tenía un abuelo por la simple razón de que mi padre no tenía un padre. Punto. Nada. Se llama Elimina el Rencor y Olvida lo Que Pasó. Se llama Rencoroso el Que se Acuerde. Se llama Tú te Callas porque Perdiste la Guerra. Se llama Olvida que Existió. (HONR, 88)

Ella, como dice justo después en un pasaje que reproducimos en el epígrafe «Poesía y cuerpo», «no tiene mito», porque no ha podido tenerlo, se le ha arrebatado. Esa falta de sentimiento es un vacío descubierto por primera vez, pero relevante. De haber podido crecer con un mito familiar paterno, probablemente la autonovela hubiera consistido en el desmontaje literario de esa ficción, sin embargo, esta autora se encuentra todavía más atrás en el proceso, ya que debe primero reconstruir el mito familiar expoliado y, posteriormente, decidir qué hacer con él: integrarlo, cuestionarlo o derribarlo.

He salido a encontrarme con mis muertos. Me he tomado la molestia de salir desnuda de cosas y personas. Para saber quién soy, por si eso sanaba. He salido a buscar, entre otros, a aquel hombre llamado Félix Fallarás Notivol que en la ficha de su rescate aparece como carpintero y en algún lugar de mi memoria quiero rescatar como tramoyista del Teatro Argensola. Una cosa no quita la otra. El hombre casado con Presentación Pérez y padre de dos hijos al que asesinaron un 5 de diciembre de 1936, cuando la Guerra Civil española llevaba cuatro meses y medio de crimen. Que murió, según apuntó otro hombre acostumbrado a mentir



muertes, debido a una fractura craneal, y según sus rescatadores, fusilado contra la tapia del cementerio de Torrero, en Zaragoza.

He salido a buscarlo y lo he encontrado al fin. Ahora no sé qué hacer con él.  
(HONR, 89)

La expresión «no sé qué hacer con él» ejemplifica la necesidad de acomodar el mito en un lugar que no existía todavía. Fallarás busca, a través del relato, el lugar de la memoria, el pasado, la identidad (o todo al mismo tiempo) donde poder colocar a su abuelo –su existencia y su historia–, por eso todavía no lo puede saber: porque ha sido una aparición imprevista, un personaje negado que se recupera sin tiempo de reacción. Sin embargo, sí es capaz de utilizar la realidad zaragozana de la posguerra para explicar ese hueco general en los vecinos, sin libertad para asimilar la pérdida y sin reparación por los asesinatos. Hay un paralelismo quizá con esa dificultad para «digerir» entre los antepasados y ella.

Aquel otoño frío se había lanzando a dentelladas sobre la miseria de la posguerra y los transeúntes se encogían en prisas callejeras sin destino. En Zaragoza, como en el resto de España, los muertos, los exiliados, los escondidos, los presos, los mudos habían dejado huecos en la realidad que la ciudad no lograba digerir, y las cosas sucedían de forma espesa y dolorosa, ulcerada. (HONR, 134)

No obstante, aunque el secreto de la familia paterna se convierta en protagonista por la gravedad de la tragedia y lo novelesco del suceso, también existen otros silencios o tabús que deben ser tratados. En el siguiente fragmento se reproduce una conversación posiblemente imaginada, pero a través de la que se cuenta un hecho que sí es verídico: el descubrimiento por parte de su abuelo Pablo Sánchez (Juárez) de la tumba del padre de este.

–¿Era tu padre?

–Imagino que el muerto era mi padre. Vaya –se ríe, se atraganta, tose y le lloran los ojos–, tenía una calavera clavadita a la de mi padre. –Echa un trago de la nueva copa y, esta vez sí, lo conserva en la boca–. Sí, era mi padre. Por lo que parece murió aquí en Zaragoza, en 1935.

–Pero de eso hace solo diez años, Pablo. ¿No había muerto tu padre después de tu madre, cuando tú eras muy pequeño?

–Es evidente que no, María Josefa.

–¿Y qué le vamos a contar a tu tía Cristina? ¿Cómo se lo vas a contar?

–Me temo que ella ya lo sabe. (HONR, 140)

Además, en la página anterior se desvela que el cuerpo, que presenta un tiro en la cara, está cubierto por un pañuelo con las iniciales de la tía Cristina, a pesar de que ella manda un telegrama donde responde a la noticia del hallazgo de la tumba con un «No me lo puedo creer» (HONR, 139). Es decir, existe un secreto que posteriormente será desvelado por la madre de la autora o, al menos, sugerido.

Otro secreto que se desvela a través de un diálogo posiblemente alterado es el del primer encuentro entre su padre y su madre, en una sucursal bancaria. Este, quizá, resulta más creíble porque formaría parte del mito del núcleo familiar, contado posiblemente a la mesa unas cuantas veces y del que Fallarás, imaginamos, haya escogido las líneas más significativas para crear una acción narrativa en la que el lector y el personaje se dan cuenta a la vez de quién es Félix Fallarás.

El director les indica con un gesto que le sigan hasta una cristalera lateral detrás de la que teclea un joven.

—Este es el hombre que llevará a partir de ahora tus asuntos, Pablo.

El joven levanta la vista. Sus dos ojos de color añil van del padre a la hija durante un segundo antes de que se levante y se acerque a saludar.

—Félix —habla el director del banco—, ya conoces a don Pablo Sánchez Larqué.

—El joven asiente con la cabeza.

—Félix Fallarás —se presenta—, para lo que precise a partir de ahora.

—Félix... ¿cómo ha dicho? —pregunta el recién llegado.

—Félix. Félix Fallarás. (HONR, 142-143)

Fallarás se apoya también en una escena evocada de su abuelo Pablo Sánchez (Juárez), partiendo, entendemos, de un hecho cierto: que su abuelo pretendía dejar grabaciones con la historia: «—Hay que contar esta historia —musita, y tose, carraspea, traga un esputo y vuelve a toser. (...) / —Esta es mi historia. Tengo que contarla. —De nuevo la tos, el esputo, la mirada amarilla perdida allá lejos, allá donde hace tantísimo tiempo» (HONR, 149-150). Cabe señalar que, aunque las frases reproducidas en la soledad de su apartamento son inventadas, sus palabras acaban siendo un legado y un precepto para la autora.

Una vez que Fallarás conoce la *verdadera* historia de sus abuelos, los sucesos pasados se resignifican. En el siguiente fragmento habla de la boda de sus padres y en su descripción de la fotografía que incluirá en el capítulo 50 incluye la relación de hechos que precede a ese matrimonio.

La hija del coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, el que llegó al cuartel de Castillejos de Zaragoza en 1936 para unirse al golpe de Estado encabezado por Francisco Franco, el alférez que asistió a un fusilamiento en el cementerio con la entrepierna en carne viva, y el hijo de Félix Fallarás Notivol, el Félix Chico, el que justo antes de ser fusilado contra la tapia de Torrero supo que en realidad querían matar a su padre, se casaron el 29 de junio de 1967.

Tengo ante mí la fotografía. Me estremezco. Miro al coronel.

Miro a Presentación, la viuda de Félix Fallarás. Me estremezco. (HONR, 154)

Hay, al menos, dos personajes en esa fotografía que conocen el secreto familiar y que están juntos como padrinos de boda. Fallarás es consciente de que el *suyo* es solo un pequeño

relato, pero suficientemente significativo como para interpelarla directamente y armar un relato en torno al dolor que siente y cuyo origen no conoce. De esta manera, Fallarás reflexiona sobre las consecuencias impredecibles que han tenido decisiones políticas pasadas, como en el caso de su familia.

Las cosas de la Historia, de la historia con mayúscula, modifican nuestras pequeñas, insignificantes existencias. Si el gobierno de Manuel Azaña no hubiera firmado aquel 23 de enero de 1932 la orden de expulsión de los jesuitas, el joven Pablo Sánchez (Juárez) Larqué seguramente no se habría sentido tan brutalmente concernido por la Guerra Civil de un país que nunca consideró del todo el suyo, seguramente habría viajado a México con el resto de la familia que quedaba en España y su hermano Delfín, habría sido como él embajador de la URSS o en Yugoslavia o en cualquier otro país que luego desaparecería... (HONR, 157)

Esos dos planos de la realidad, la Historia y el pequeño relato, comparten el mismo marco, esto es, el silencio impuesto primero por los vencedores de la guerra y posteriormente por la Transición. Sin embargo, ese silencio es el ambiente, mientras que la herida es el relato: al construirla se puede perforar el silencio y abrir un espacio de corriente que ayude a sanar.

Me llamo y vivo en un tiempo y un país levantados sobre el silencio. Además, tengo mi herida. Todos andamos con nuestra herida a cuestas, lo sé, pero la mía apestaba. Por eso me eché andar y por eso salí a buscar a mis muertos. Las heridas las heredamos. El silencio las infecta.

Las heridas, como el tiempo que vivimos, como este país mismo, abre su pus sobre el silencio. (HONR, 161)

De hecho, las consecuencias de estas heridas perduran en el tiempo, a veces ya solo como anécdotas de las que reírse. Que Fallarás relate cómo interrogaba su abuela materna a su padre ayuda a contextualizar las consecuencias sociales y económicas para las dos partes, vencedores y vencidos, pero también a contextualizar a su propia familia dentro de un marco superior, que solo ahora puede cuestionarse con toda la información sobre la mesa.

«Y tú, hijo, ¿cuánto ganas?».

El joven Félix Fallarás quería casarse con la hija de la Jefa y el coronel, qué osadía, quería casarse él, un hijo del hambre, un hijo de la muerte merecida, un nieto del teatro y el socialismo. Él respondió cuál era su salario en una oficina bancaria, a lo que María Josefa, la Jefa, se tomó la molestia de contestar: «Con eso mi hija no tiene ni para papel higiénico».

Años después, aquella hija, mi madre, e incluso la propia María Josefa, mi abuela, me relataron este suceso más de una vez. Todos aquellos que, con extraña hilaridad, recordaban la breve conversación creían ver un gran desaire en la respuesta del papel higiénico. Sin embargo, la verdadera flecha de matar estaba en su pregunta, en el «¿Cuánto ganas?».

 (HONR, 169)

También el otro tabú, la misteriosa desaparición del bisabuelo Delfín Sánchez Juárez cuando su mujer y su tercer hijo fallecen, despierta un interés en Fallarás que ya ha sido explicado al hablar genéricamente sobre las autonovelas familiares. El deseo principal, más allá de narrar y de obtener unos datos y unos hechos verídicos con los que armar un relato, es la de comprender. Algo que se explicita de manera muy clara en el siguiente fragmento, donde, además, Fallarás se cuestiona a sí misma: puede ser que además de querer entender, quiera excusar a ese hombre desconocido.

Puedo imaginarlo y no quiero dejar de hacerlo porque debo entender algunas cosas. Entender por qué aquel hombre que se casó con la joven francesa y en tres ocasiones la preñó, no acudió a su lecho de muerte. Por qué tampoco acudió a su funeral. Y, por fin, por qué razón no llegó después a hacerse cargo de los dos hijos que quedaron vivos en Elizondo.

Debo entenderlo, porque busco la raíz de la muerte y el silencio. Quién sabe si una excusa. (HONR, 186)

Una vez confirmado que una de las fuentes de información directa es su madre, la conversación que reproduce la autora es pertinente porque deja al descubierto líneas posibles de investigación sobre un hecho del que apenas se tienen datos. Al menos hablar del tabú, incluyendo los datos que Fallarás ya ha utilizado en su reconstrucción y aunque sea sin llegar a conclusiones finales, supone un avance en la ruptura de ese silencio familiar que pesa desde hace décadas.

—Creo que a mi abuelo Delfín le prohibieron hacerlo. No sé... Creo que detrás de esto hay una historia de amor. Ella, Cristina, era tremenda.

Oíré tiempo después esa expresión, Ella era tremenda, a la hija del coronel. Pero referida a su propia madre.

—No entiendo a qué te refieres. Hace falta algo muy gordo, algo como el *Titanic*, para prohibir a un hombre honrar a su esposa y criar a sus hijos. Me refiero a la amenaza.

—Sí —mi madre parece distraída—, sí, sí, bueno, amenaza es algo muy explícito. Las cosas se saben.

—¿Qué se sabe?

—No sé, hija, qué se yo lo que era una sombrerera en un hotel de Pau en aquella época. Pues quizás era un eufemismo. (HONR, 189)

En cualquier caso, las historias inconclusas e incluso incomprensibles también forman parte del relato familiar. Fallarás se apoya en la transmisión oral el conocimiento de la historia y da cuenta de la narratividad que origina su identidad.

No recuerdo cuándo fue la primera vez que oí esta historia, la de la muerte de la madre del coronel, Sophie, y lo del cadáver de su padre. (...) Yo debía de ser pequeña, y ahí quedó, en el hueco que reservamos a los materiales de la

construcción propia, esos guijarros de cientos de historias referentes a los mitos familiares. (HONR, 191)

Fallarás conoce a su madre y sabe por qué hay ciertos asuntos de los que nunca habla: «A la hija del coronel lo que le cuesta es tratar asuntos de su familia que no resultan claramente gloriosos» (HONR, 191). Aunque la autora ya lo ha narrado antes, es ahora cuando desvela cómo ha descubierto en qué circunstancias fue exhumado el cadáver de su bisabuelo Delfín, ya que esa historia inconclusa por fin podría tener un final.

(...) justo delante de ella, al alcance de su mano, descansaba una fotografía del coronel tomada cuando él tenía aproximadamente treinta años. O sea, cuando nació su hija menor, María Jesús, la tercera, mamá, única hembra del matrimonio. (...)

«Y allí,  
sobre los restos de su rostro reventado, estaba el guante de mi abuela Cristina».

María Jesús Sánchez (Juárez), mi madre, la nieta del muerto, deja caer la tremebunda afirmación del mismo modo que maneja los cubiertos de plata convirtiéndolos en objetos que no existen, afirmaciones que no contienen palabras, movimientos que no desplazan el aire.

Pero las palabras sí salen de su boca.

Las palabras son pronunciadas, y el portento no reside ahí, en que salgan de su boca, el portento reside en por qué brotan en ese preciso momento.

Por qué no antes.

Por qué precisamente durante esa cena, cuando a su madre, la Jefa, le queda apenas un año de vida.

Por qué después de que yo le haya preguntado ya en media docena de ocasiones sobre la muerte de su abuelo Delfín, el padre del coronel. (HONR, 192-193)

Lo que trata de sugerir la madre de la autora es que la tía Cristina le prohibió a su hermano continuar su relación con Sophie y quiso hacerse cargo ella de los hijos de ambos, Pablo y Delfín. El padre murió asesinado, según lo que insinúa Fallarás en HONR, 139, porque otro hombre, que también mantenía una relación con Sophie, le disparó en la cara. El hecho de que a esos niños les dijeran que su padre había muerto a continuación de su madre fue obra de la tía Cristina, quien sí sabía dónde estaba Delfín y que supo de su muerte: la prueba está en ese guante depositado sobre el rostro. La historia, es decir, que los hijos no tuvieran figura paterna, que quien los tutelara fuera la tía Cristina, etcétera, sigue manteniéndose a pesar de los descubrimientos. Sin embargo, tal y como apunta Fallarás al final de este capítulo clave, el relato es totalmente distinto y es de ese relato de lo que la identidad puede nutrirse.

No se puede cambiar lo que no existe.

Nosotros, los vivos, solo tenemos pequeños huesecillos del esqueleto de la historia, de esta historia, y con ellos la construimos, evidentemente falsa. No

cambia en absoluto lo que sucedió. Lo que sucedió, sucedió, y jamás tendremos idea.

Pero el relato sí cambia, y eso, el relato, es lo único que nosotros tenemos.

O sea, nuestro propio relato. Nosotros somos el relato. (HONR, 194)

Otro de los relatos, que se cuenta a continuación de la historia de su bisabuelo, es el de la muerte de su abuelo Pablo, de la que ella fue testigo con cuatro años.

¡¡¡BLAM!!! El sonido había sido tan fuerte, compacto y cerrado que luego la tía Manuela dijo que ella pensó que se había caído el gran armario del cuarto de matrimonio. (...)

Se había pegado un tiro, el coronel. Más exactamente, le había pegado un tiro a la imagen de sí mismo que le devolvía el espejo. De cuerpo entero. Un tiro de cuerpo entero. (HONR, 200)

La manera que tiene Fallarás de contarlos es a través de la (re)construcción de la memoria, ya que ahora puede dotarle de un sentido que antes no tenía. Del mismo modo, ella reflexiona sobre cómo ha llegado a su memoria cierta información que no recuerda haber escuchado. Al ser la memoria una construcción social, Fallarás reconoce sus recuerdos como parte no solo de sí misma, sino de su familia y de la historia familiar, aunque los significados acaben poniendo de relieve su capacidad para nombrarlos.

No tengo un primer recuerdo de Félix Fallarás hijo, el Félix Chico. Al coronel y a Presentación les conocí. Al Félix Chico, evidentemente, no. En algún momento de mi infancia debí de preguntar por él y me debieron de contar que estaba muerto. No conservo memoria de que nadie me dijera nunca que fue fusilado en la Guerra Civil española. No recuerdo en absoluto ninguna referencia a su muerte, y sin embargo alguien debió de contármelo, porque lo sé.

Quién sabe cómo funcionan los mecanismos del silencio, y cómo su contrario. (HONR, 202)

Como ocurre en todas las familias, hay conversaciones estandarizadas que siempre se repiten. En este caso, esa conversación es la historia de cómo se conocieron los padres de Fallarás. En esa enésima conversación, reproducida en el libro, a la autora le da tiempo a reflexionar sobre por qué su madre siempre se adelanta y cuáles son los mecanismos que se activan para que el padre guarde silencio mientras la madre construye el relato de sus vidas.

No me he preguntado nunca cuándo dejó de responder mi padre a las preguntas porque ya le conocí así. Imagino que, puestos a adoptar el relato del otro, cederle las respuestas evita malentendidos. Mis padres se aman, se han amado siempre, a salvo de malentendidos.

La casa es grande y luminosa. Cada habitación tiene sus portones antiguos de doble hoja y cristalera que dan al balcón de piedra sobre la avenida central de la ciudad.

Y sin embargo.  
 En fin, pertenecer o no pertenecer.  
 –¿Cómo os conocisteis? (HONR, 211)

Las investigaciones y descubrimientos de la autora nutren el relato de nuevos significados en los acontecimientos pasados. Es decir, cuando se revisa la fotografía de la boda de sus padres, Fallarás es capaz no solo de pensar, sino también de explicitar que su abuela Presentación no sabía que el coronel había estado presente en el fusilamiento de su marido. Esa falta de información está determinada por unas circunstancias sociales y, asimismo, personales: era una perdedora y, como tal, no estaba legitimada ya no para preguntar, siquiera para hablar de su marido asesinado.

En el centro, los novios.  
 A la derecha del hijo del Félix Chico, Presentación, su madre, viuda con la vista baja, viuda como son las viudas de los perdedores, como son las viudas de todas las guerras civiles y sobre todas ellas la española, viuda desde siempre, e ignorante de dónde estaba el coronel aquella noche del 5 de diciembre de 1936, la noche de aquel día en el que ella se olió que no amanecería, Santa Rita avisa. (HONR, 214)

En la página final, Fallarás ofrece un alegato a favor de la ruptura del silencio. Precisamente, porque ella lo ha heredado, no quiere dejar la misma herencia a sus hijos. Echamos en falta, no obstante, una reflexión adicional a esta que subraye la necesidad de un contexto adecuado para poder llevar a cabo ese acto del habla. Su abuela Presentación ha permanecido en silencio durante toda su vida pero la autora ha podido romper el silencio porque es su nieta, ha podido investigar, hacer un acto reflexivo sobre la necesidad del relato, ha podido escribirlo con una determinada perspectiva histórica.

Esta reflexión final se puede interpretar como una interpelación hacia los individuos de una determinada sociedad, en este caso la española, frente a la conciencia de la memoria histórica: no se puede pretender romper en silencio para exigir justicia y reparación de manera abstracta o desde las instituciones públicas, mientras en la propia familia existan secretos y silencios que provengan de la guerra civil y no se haga una reflexión colectiva e individual profunda sobre los actos del pasado cuyas consecuencias sean patentes aún hoy.

El silencio se combate, antes, en la familia. El primer silencio que se combate es el íntimo, el familiar. Si se permanece, y con él su cobardía, nada se puede hacer entre los hombres, nada de valor.

La familia.

Quizás, dado este paso, me atreva a regresar desde las ruinas en las que me alojo desde hace algún tiempo y amar a mis hijos, amarlos con toda la violencia íntima que ese amor merece.

Ahora ya no tengo miedo. Apártense los vivos. (HONR, 218)

## 7. Fotografías y documentos



Figura 8. (HONR, 84)

En *Honrarás a tu padre y a tu madre* «aparecen fotografías familiares y otras sacadas por la misma autora, de los lugares donde ella está recuperando su historia» (Gallardo, en prensa). Al final del libro, entre la última página y el índice, aparece una sección titulada «Pies de ilustración», donde se incluyen cada uno de los pies con referencias a la página donde incluye esa fotografía, al personaje que aparece, al lugar y, a veces, en caso de saberse, también a la fecha. La propia autora sale en algunas de las fotografías, en ese caso aparece nombrada como «la autora» en los pies de foto.

En casi todos los casos, la fotografía aparece en torno al texto que se refiere a ella:

En la segunda página, la ficha era aún más escueta. Y sin embargo ahí estaba el dato:

FALLARÁS MOTIVOL, FÉLIX

Localidad: Zaragoza.



Información: Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.  
 Ref.: *El pasado oculto*. Julián Casanova (coord.). (HONR, 83)

Es importante señalar que esta información es fácilmente encontrable en internet, mientras que la foto es probablemente autoría de Fallarás. Cuando aparecen personajes de la autonovela en las fotografías, en ocasiones la autora únicamente describe lo que aparece y quiénes aparecen y lo hace en referencia a las reflexiones que le despiertan estas imágenes. Por ejemplo, en el siguiente caso, la fotografía no solamente es un símbolo de su primer recuerdo con su abuelo, sino que además le sirve para hacer una observación sobre la veracidad de los recuerdos que están registrados en imágenes.

Mi primer recuerdo del coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué está ligado a una fotografía, como debe ser. (...) En el agua, sobre la que el sol pinta ondas blancas, flota una niña de unos dos años sostenida por un pequeño artilugio hinchable con forma de pato.

Esa niña soy yo.

Las fotografías son los únicos recuerdos que no mienten. Que no se inventan. (HONR, 152)

Sigue el mismo esquema posteriormente con respecto a su abuela paterna: reproduce el mismo pasaje al que acabamos de hacer referencia introducido por «Esto ya lo he dicho» (HONR, 201) y a continuación lo replica con ella. A pesar de que el efecto que se persigue es el de comparar la interacción con ambos y situarse como interlocutora de los dos relatos, en este caso Fallarás sí decide incluir la fotografía referida (Figura 9. [HONR, 202]).

Mi primer recuerdo de Presentación Pérez también descansa en una fotografía. La mujer se encuentra sentada en un banco de piedra a pocos metros de lo que parece ser una carretera comarcal, o quizás el camino asfaltado de algún parque a las afueras. Como la del coronel, esta foto está tomada entre 1969 y 1970. La actitud de Presentación destila una humildad limpia de imposturas. La foto se hizo en Tudela. Presentación tiene ya el pelo completamente blanco, y en la foto sostiene a una niña de unos dos años, o quizás menos. Es evidente que si no la sostuviera, se caería.

Esa niña soy yo. (HONR, 201-202)



La inclusión de fotografías no solo añade más veracidad al relato, sino que demuestra las implicaciones personales que tiene la historia, es «una síntesis entre un documento histórico (he vivido, esta persona vivió) y el recuerdo subjetivo y sentimental de una persona o un momento sacado de su álbum/historia familiar» (Gallardo, 2014, 66). En muchas de las

autonovelas familiares, la foto de la portada también procede del álbum familiar, como es el caso de *Honrarás...* Aunque en este libro la portada es una composición de dos fotografías correspondientes al abuelo Pablo Sánchez (Juárez) y a la abuela María Josefa Íñigo, «la Jefa», que se reproducen individualmente en el interior del libro.

Fallarás habla en el capítulo 22 de la fotografía de la boda de sus padres, que, ahora, incluye porque también resignifica lo que ahí ve. Si cuando habla de esta fotografía por primera vez se estremece, ahora entiende en el gesto de su madre una suerte de reconciliación.

Tengo ante mí la fotografía. La terca, reverente, casi infantil seriedad de ella, que con veintiún años ha decidido dejar de pertenecer. La de él, que, consciente de ello, hará lo mismo.

La hija del coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, el que llegó al cuartel de Castillejos de Zaragoza en 1936 para unirse al golpe de Estado encabezado por Francisco Franco, el alférez que asistió a un fusilamiento en el cementerio con la entrepiera en carne viva, y el hijo de Félix Fallarás Notivol, el Félix Chico, el que justo antes de ser fusilado contra la tapia de Torrero supo que en realidad querían matar a su padre, se casaron el 29 de junio de 1967.

Un año después nací yo.

Creo que la serenidad que mi madre muestra en esas fotos, la única serenidad de todos los personajes que aparecen en el álbum, es fruto de haber echado a andar sin nada más que lo puesto. De cómo, en cierto modo, con ese gesto echó a andar y dejó todo atrás. (HONR, 216)

En el caso de Fallarás las fotografías cumplen una función de registro y también de recordatorio. Solo a través de ellas puede «recordar» lo que no ha vivido pero que condiciona su presente.

### **Poesía y cuerpo**

En la entrevista ya citada, Fallarás habla de una sensación física de temblor a medida que va escribiendo y de la imposibilidad a veces de seguir haciéndolo: «La reacción es física, la conmoción cuando de repente rompes el silencio y piensas, caray, la gente que ha callado esto es también la gente que me ha educado» (Gallego, 2018). Ella misma reconoce en esa circunstancia echó a andar de verdad, porque estaba sin dinero y no podía hacer otra cosa.

Fallarás concibió la escritura de este libro como un ejercicio: un ejercicio personalísimo de responsabilidad que resulta de una reflexión profunda sobre los escollos íntimos y también sociales, después de hacerse unas cuantas preguntas en torno a la memoria y sobre aquellos a quienes no sacamos del olvido porque su existencia desencadenaría desencuentros entre las

personas que queremos.

«Por qué no soy capaz de amar verdaderamente y de pertenecer a ese amor y por qué no funciona la lucha por la memoria, por qué no funcionamos nosotros como sociedad luchando por recordar quiénes somos. Porque la lucha o es familiar, o es íntima, o no existe. Y pensé: vamos a ver si haciendo este ejercicio me salvo y dejo de machacarme... y algo resultó». (Gallego, 2018)

Ese ejercicio está muy relacionado con el propio cuerpo y la conciencia de la materialidad. Fallarás conocía la existencia de su abuelo, pero no había una historia ni una identidad que añorar o rememorar. Nombrar esa ausencia revela el poder de las palabras y cómo estas construyen realidad:

No tengo mito. No tengo ausencia. No hay dolor en el no-abuelo que tengo. No he recibido ni sufrimiento, ni rabia, ni melancolía, ni nada de nada. Por eso, deduzco, no siento nada. Pasma, si acaso.

Quiero sentir algo. (HONR, 89)

Es interesante observar cómo y cuándo Fallarás elige narrar o describir de manera poética – incluso utilizando versos–, porque suele coincidir con la imposibilidad de expresar la realidad o sus sentimientos de otra manera más precisa. Elige la única manera que puede serle útil a la finalidad que persigue, y en esa amplitud del poder expresivo del lenguaje el cuerpo aparece continuamente como idea: «Qué forma de brillar en inocencia, Presentación Pérez. Límpida carnedumbre de interior, Betula Pérez. Qué forma de haberse hecho con los golpes / y ser ya golpe» (HONR, 18). Este pasaje, incluido al principio del libro, continúa con una metáfora entre su abuela paterna y la fortaleza y delicadeza del abedul. El final del capítulo dice así: «Con la rama tierna y plata del recuerdo de Presentación Pérez azotaría los labios de los cínicos hasta hacer de ellos una masa de pulpa y sangre, rama de abedul que espanta a los demonios, arcángel de la muerte, qué sabremos nosotros» (HONR, 19).

Hablar de la materia (cuerpo, naturaleza, sangre, pulpa) quizá hace más tangible lo que parece volátil por culpa de las palabras que no han nombrado la tragedia ni han reparado la injusticia. La corporalidad también sirve para hablar de la pertenencia, uno de los temas recurrentes de esta autonovela, como después de narrar la detención de Félix Chico. En el siguiente capítulo, metanarrativo, Fallarás comienza diciendo: «El cuerpo de un hombre como toda pertenencia. Y único destino a la vez. El cuerpo de *tu* hombre: algo supongo que reproable por culpa de ese posesivo, *tu* hombre» (HONR, 44).

La diferencia entre el libro de Fallarás y otros analizados es que aquí el cuerpo no solo sirve

como herramienta de investigación (viaja, se presenta en lugares relacionados con el pasado, entrevista a testigos y protagonistas, se mueve, escribe...), sino que aparece como tema poético sobre el que reflexionar de forma mucho más general: qué somos, qué sostenemos con el cuerpo, qué decisiones tomamos con él, qué escondemos.

Echar a andar desnuda de todo, desprovista de las cosas, es un gesto. El definitivo. Despreciamos los gestos, qué idiotas, cretinos modelo siglo XX, en favor del mandato exclusivo y excluyente de los contenidos. Los gestos son esenciales. Mi gesto: la decisión de que *es* el momento. Y, por lo tanto, hacer que el momento *sea*. (HONR, 71)

En el momento en que Fallarás echa a andar esperando encontrar respuestas se da cuenta de que desprenderse de las posesiones es la única manera de observar y reconocer lo que se ha tenido y lo que no se posee. La autora habla de «salvarse» y eso comienza, como decía antes, con un gesto, algo corporal.

Qué acierto, qué acierto dejarlo todo y salir a pie, echarme a andar. A medida que han ido pasando los días en la Gran Oasis, se ha afianzado mi convencimiento de que aquel arranque fue ya el primer paso para salvarme, y que sin eso, sin haber echado a andar desnuda de las cosas y las personas, nada de todo esto habría sido relatado.

Aquello que poseemos, que creemos poseer, ahuyenta a nuestros muertos, impide que sus voces lleguen hasta nosotros. Quizás todo silencio, todo miedo, toda cobardía estén contruidos para poseer, para acumular, para no perder aquello que creemos poseer. (HONR, 167)

Casi a continuación hace de nuevo referencia al cuerpo, en este caso relacionándolo con el acto de escribir(se): «Los pies y las manos tengo, no los necesito. Nada necesito para nada. Y por lo tanto puedo escribirme, o sea, elegir el desnudo de mi no pertenencia o de lo contrario. / He elegido. Nada tengo» (HONR, 167). Tal vez solo con esa elección de no tener nada pueda empezar a construir, sea lo que sea.

### 3.3. Comparativa: por qué hablamos de autonovelas familiares

Una vez analizadas las diez autonovelas podemos llegar a unas primeras conclusiones aproximativas: la variedad de historias y de planteamientos narrativos es indudable. Mientras que en algunos casos el relato gira entorno a uno de los progenitores (*El espíritu de mis padres...*, *Canción de tumba*, *Una canción de Bob Dylan...*), en otros, el personaje central o los personajes centrales son otros miembros de la familia (*Los extraños*, *El monarca de las sombras*, *Duelo*, *Mi abuelo y el dictador*, *Honrarás a tu padre y a tu madre*). Casos especiales son los de *Camanchaca* o *El balcón en invierno*, que podríamos encontrar más cercanos a una autobiografía fragmentada o a unas memorias, por estar mucho más focalizados en la primera persona, aunque ciertamente con personajes familiares a los que se dedica gran parte del esfuerzo narrativo, pero sin un personaje otro central que pueda motivar una investigación.

Respecto a la forma narrativa, existe una variedad tan amplia como autores analizados: varios presentan la historia en capítulos muy fragmentados, con saltos narrativos constantes, algunos cuentan con capítulos metanarrativos muy diferenciados, otros aparecen sin apenas metanarración... Solamente un procedimiento es, quizá, el más repetido: la separación consciente (se dé en la organización que hayan elegido los autores) entre los capítulos de la «novela», es decir, los que reconstruyen la historia sobre la que se investiga y los metaliterarios, siendo a veces distintos en proporción. Esto sucede de manera muy evidente en Cercas, Tejeda o Fallarás, mientras que en Pron, Herbert, Valero o Galarza la metanarrativa aparece diseminada a lo largo del libro. Un caso intermedio es el de Landero, cuya carga metanarrativa es mayor en los capítulos en presente. Zúñiga y Halfon son los únicos que no han incluido explícitamente ningún texto metanarrativo, con la excepción de la cuarta de cubierta de *Duelo*, como hemos visto.

En los casos en los que la narración se centra en el duelo por la muerte de la madre (*Canción de tumba* y *Una canción de Bob Dylan...*) no podemos hablar de una historia desconocida como tal, que motive la escritura/investigación del libro. Sin embargo, en ambos casos el contexto político y social se refleja en la narración, ya que encuadra la vida de sendas madres y las infancias de los autores. Igualmente, son en estos dos casos donde la constatación del

secreto (personal y/o político) se hace más difícil: por una parte, en el caso de Herbert, el secreto tiene más que ver con que su entorno no supiera ni la profesión materna ni sus escauceos con las drogas; por otra, en el caso de Galarza, el secreto principal tiene que ver con el origen de su vocación de escritor (amén de las infidelidades de su padre).

Una aproximación a cómo se comporta cada una de las autonovelas con las características que hemos propuesto sería la siguiente:

	ESLLu	CANC	CAM	EXT	BALC	MONAR	BOBDy	Duelo	MIAbu	HONR
Hª desconoc.	X		X	X	X	X		X	X	X
Protag. otro	X	X		X		X	X	X	X	X
Metaliteratura	X	X		X	X	X	X		X	X
Pretensión veracidad	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Autonovela espejo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Secreto	X		X	X	X	X	X	X	X	X
Fotogr./ Doc.	X			X	X	X	X	X	X	X
Cuerpo		X	X	X		X	X			X
Lenguaje		X			X		X	X	X	

Las autonovelas familiares analizadas que presentan una marca en distinto color en el epígrafe correspondiente a fotografías y documentos no incluyen reproducciones, pero sí transcripciones de documentos y descripciones de fotografías. Entre las diez autonovelas que forman el corpus, solamente dos incluyen fotografías de familiares en la portada. En uno de esos dos casos, además, aparece el autor en la fotografía de portada.

Aunque en todos los casos se hace referencia al cuerpo (el cuerpo enfermo, el cadáver, etcétera), hemos querido señalar solamente aquellos donde la importancia de este está relacionada con el proceso de investigación que lleva a cabo su autor/a.

Podemos concluir que, en todos los casos analizados, se cumple la pretensión de veracidad y

hay un ejercicio de reflexión (en ambos sentidos de la palabra) sobre el yo. Esto convierte a las autonovelas en lo que son: no una biografía sobre un personaje (aunque este sea cercano) ni en una autobiografía tradicional, sino en una narración formada por distintos elementos literarios, asociados en muchas ocasiones a la ficción o a la autoficción, cuyo resultado es la integración de una historia familiar problemática en la identidad de quien escribe.

Cuando analizábamos *Honrarás a tu padre y a tu madre* vimos cómo el proceso de desahucio que sufrió la autora motivó la escritura del libro. Es algo que llama la atención, pero que viene sucediendo en muchos de estos libros. El autor o la autora comienza a cuestionarse su historia familiar en un proceso de crisis que habitualmente tiene que ver con la muerte de uno de los progenitores pero también con una crisis vital relacionada con el regreso (o la imposibilidad del regreso) a la casa familiar, la migración, el desarraigo o la precariedad.

Ese elemento, a veces necesario para que una historia se convierta en literatura, se conforme una trama, es analizado desde el plano de la ficción. En el caso de las autonovelas la necesidad de escritura llega cuando acontece este hecho, independientemente de si se trata de una ópera prima o de si ese autor es ya conocido y reconocido como autor de ficción.

Por otra parte, como hemos ido indicando en el epígrafe de la clasificación genérica, se viene dando una mayor aceptación en prensa y en crítica del carácter autobiográfico de estas propuestas, aunque algunos autores renieguen todavía de esa etiqueta. Vemos, sin embargo, cómo otros (los casos más claros son Tejeda y Fallarás, precisamente los últimos analizados) confiesan abiertamente la veracidad de lo escrito y defienden su texto desde esa posición. Algo que podemos concluir también es que cuando la clasificación es sistemática (como en el catálogo editorial WorldCat.org), se suceden las contradicciones. Si esto ocurre, puede deberse a que efectivamente no hay todavía una categorización adecuada para este tipo de género narrativo. De ahí, intuimos, las vacilaciones también en los catálogos bibliotecarios, donde la Biografía está destinada a un tipo muy concreto de libros, mientras que tampoco se adecúan de manera cómoda en la ficción.

Asimismo, debemos añadir que combatir la desmemoria no puede acarrear la obligatoriedad de exactitud en los hechos históricos o pasados. Si aceptamos que la memoria tiene fallas y que los mecanismos políticos y sociales operan sobre aquello que se recuerda más o se recuerda menos, no se debería caer en la falacia de asumir como ficción aquello que tenga una forma distinta a un atestado o a un documental periodístico. Las autonovelas presentan

unos mecanismos distintos a los habituales, porque sus autores son conscientes de que no pueden aspirar a la completud, a la perfección, a la precisión factual desde la época actual. De ese modo, aunque algunos de ellos defiendan la ficcionalidad de sus autonovelas, sus propios textos los desmienten: porque ellos mismos están presentando los datos advirtiéndolo al lector de cuánto de conjetura hay en una reconstrucción que, como tal reconstrucción, nunca podrá ser equiparada con la realidad. Y tampoco debería serlo.



## **Parte III. Conclusiones**

Al comienzo de este trabajo nos preguntábamos las razones por las que un escritor o una escritora decidía narrar abiertamente la historia de su familia. Hemos ido descubriendo, a lo largo de la investigación, distintos condicionantes que explicarían este fenómeno desde la práctica literaria.

La familia es una institución histórica que perdura hasta nuestros días y donde los sujetos tienden a buscar su identidad, aprenden a identificarse con sus iguales y desarrollan las habilidades lingüísticas. En la estructura familiar, no ajena a la posmodernidad, se dirimen tensiones entre las nuevas y las viejas formas simbólicas y relacionales, como apuntaba Strathern (en Hall y du Gay, 2003, 83-84). La familia es un *lugar* donde se dan las primeras relaciones interpersonales, pero donde se conecta también la realidad socio-histórica con el individuo. Lo primero que sabemos del mundo se nos ofrece en el seno de una familia, pero no se trata de un *lugar* de fijación de la memoria, sino del *lugar* donde desde el principio se perciben las tensiones entre la memoria social y la memoria individual o, dicho de otro modo, entre cómo se relaciona la historia con la familia y cómo se relaciona la familia con su propia memoria.

El lenguaje y los actos corporales son los primeros mecanismos de transmisión con los que aprendemos a definirnos y a expresar nuestros deseos y nuestros miedos. La familia, gracias a la transmisión oral de conocimiento, sostenida fundamentalmente por las mujeres, es el entorno donde aprendemos a utilizar la narrativa para explicar el mundo. El lenguaje nos deja pasar a través del Otro y, aunque sea tramposo e impreciso, es la única herramienta que tenemos para señalar incluso la ilogicidad de lo que nos rodea. Sabiendo esto, los escritores están llamados a construir o reconstruir a través del lenguaje, pero también a destruir o a deconstruir las estructuras simbólicas que les condicionan. La gestualidad, los silencios y las miradas son expresiones no verbales del lenguaje que se aprenden y se imitan desde niños y cuyos significados a veces están lejos de alcanzarse sin una voluntad de saber.

A través de la escritura, el sujeto se otorga un espacio de acción en el mundo (espacio que se reafirma cada tanto con el performativo absoluto «escribo» o «yo escribo»), de este modo, el hijo no imagina a su antepasado, ni siquiera lo representa, sino que lo reconstruye a través de ese acto. La literatura, como decía Eagleton, «está obligada a recrear el mundo en un entorno que comporta la pérdida del mundo» (2013, 221): en este caso, la pérdida es de las estructuras simbólicas de la historia; entre ellas, el asidero fuerte que era antes la familia.

Los autores de las autonovelas familiares asumen que la identidad es una construcción, por lo que reconocen la historia como una narración hegemónica de los hechos y, al mismo tiempo, admiten que el pasado tiene consecuencias en las generaciones presentes, donde ellos mismos se incluyen. Por otra parte, los autores de este tipo de narraciones son conscientes de que la literatura no aporta un conocimiento histórico sobre determinados sucesos, al contrario de lo que se piensa de la novela histórica o de otro tipo de autobiografías. Las autonovelas no quieren comprender «la guerra civil» o la *Shoah*, sino a uno de sus familiares en los contextos en los que estuviera inserto. Que de las narraciones familiares se puedan extraer categorías o que una historia personal acabe representando el tropo de un acontecimiento histórico es responsabilidad de la crítica y de la academia, no del escritor, que en algunos casos incluso reniega de ello en la metanarración de su texto, por entender que arrogarse esa categoría dejaría fuera de ella a otros muchos que no han podido contar su historia.

Las autonovelas familiares no pertenecen íntegramente a la literatura testimonial, entendida como relato de las víctimas o de los supervivientes: sus autores ofrecen un espacio a sus familiares en el que poder narrar un proceso determinado, atravesado por múltiples violencias y contradicciones. Si no pueden acceder positivamente al conocimiento de ese proceso, tratan de testimoniar, desde su condición de hijos/nietos, esa imposibilidad. En ese sentido, el escritor de autonovela familiar es un sujeto privilegiado, porque ha conseguido llegar al campo simbólicamente dominante, pero en su narración no solo deja evidenciado su origen, también lo dignifica. De esta manera, da voz a un sinvoz que se encarna en su propia escritura. No está usurpándole la voz al subalterno a quien narra (en caso de que lo sea), sino que él mismo está encarnado en él, ha asumido su herencia, y está legitimado para contar su historia porque esa narración le atraviesa.

El cuerpo de los autores de autonovelas se activa para producir un movimiento donde descubrir y poner de manifiesto el trauma. Si se escribe y se reescribe (si se atraviesa una historia y se desanda el camino varias veces) es para corregir los propios errores, que se dejan a la luz, como un acto honesto donde ofrecer al lector las costuras de esa reconstrucción, incluso aunque la información que finalmente alcancen a saber sea incompleta.

En muchas ocasiones se reniega de lo autobiográfico por pensar que pertenece al campo de lo sensacionalista, que su lectura responde a una suerte de voyerismo impúdico hacia la

intimidad de los autores. Este mecanismo a veces solo responde a las técnicas de *marketing* de las editoriales: toda la literatura es impúdica, toda la literatura habla de procesos íntimos, interpersonales, de sucesos violentos, de traumas, heridas y guerras. Hacerlo de un modo autobiográfico no ocasiona un «producto» más superficial, porque en su lectura encontramos un motivo y un camino y porque el libro es capaz de defenderse como literatura por sí solo. Es más, el silencio que recorre a menudo a las familias (y que rompe la autonovela) ya no puede ser defendido hoy como posición política, en un contexto donde permanecer callado es ser cómplice de esas mismas violencias.

No obstante, observamos cómo en determinadas autonovelas (sino en todas) existe alguna clase de autocensura. Dejar determinados asuntos o aspectos fuera de un texto tampoco hace que este deje de ser autobiográfico. Si acaso demuestra dos aspectos literarios asociados a ella: por una parte, evidencia que la literatura autobiográfica utiliza mecanismos de organización de la trama similares a los de la ficción —concluimos, como venimos defendiendo desde el principio, que lo autobiográfico es un modo de la literatura y no un género, ya que no se opone a la ficción por los elementos formales— y, por otra parte, demuestra la enorme capacidad performativa del texto literario autobiográfico: si el autor decide qué escribir y qué dejar fuera no es nuestra labor ni reprochárselo ni indagar en esos aspectos omitidos, solamente él (o ella) sabe de qué manera afectarán a su realidad y cuáles son sus motivos para eludirlos.

Para algunos críticos, esta elección ya supone un mecanismo ficcional. Sin embargo, ocurre del mismo modo que el encuadre de una fotografía: no deja de ser verídica por mantener algo fuera del visor; solamente la hace subjetiva, precisamente porque hay un sujeto que ha elegido qué mostrar y cómo hacerlo. En ese sentido, refiriéndonos a lo visual, tenemos la intuición de que estamos más acostumbrados a otorgarle veracidad a lo que vemos que a lo que leemos. Hemos observado cómo *Maus*, por ejemplo, se asumió como autobiográfico casi desde su aparición (a pesar de los múltiples vaivenes teóricos sobre si los elementos que utiliza lo convierten en más o menos ortodoxo). Que *Maus* se lea como autobiografía (que se asuma que la historia es la historia *real* del padre del autor) sin atribuirle autoficción está causado, creemos, por el carácter visual de la narración. Lo mismo ocurre con películas como *Mi arquitecto*, donde el autor-narrador es visto por el espectador (en su indagación, en sus dudas, en su entorno familiar) y a nadie se le ocurría insertarla dentro de la autoficción. Sin embargo, cuando otro autor-narrador es leído y no visto, parece que resulta menos creíble su

proceso de búsqueda y la presentación de su historia como verídica.

Lo expuesto anteriormente no quiere decir que se reniegue de la ficción: existe algún grado de ficcionalidad (diálogos inventados, escenas evocadas que no se documentan...) en algunas de las autonovelas familiares. Sin embargo, no creemos, como Muñoz Molina, que una gota de ficción convierta todo el texto en ficción, porque entendemos que la ficción, como modo literario, forma parte de la vida al mismo nivel que la factualidad. Esto quiere decir, por ejemplo, que la narración primaria de una familia, la novela familiar, es esencialmente ficción: se corresponde con un mito o con un personaje familiar convertido en héroe. En ambos casos se transmiten ciertos valores o principios simbólicos gracias a ese relato construido (modificado, distorsionado o adornado con el paso del tiempo). Eso no implica que la novela familiar no contenga alguna *verdad* ni que los sujetos que la reciben no extraigan de ella algún mecanismo vivencial.

En otro sentido muy relacionado con este, el mismo lenguaje es una ficción que nos sirve como sistema arbitrario de comunicación. Las palabras familiares (las inventadas, las que corresponden con un idiolecto particular, los apelativos cariñosos creados a partir de palabras comunes o incluso los neologismos de palabras compuestas que crean nuevos significados) son utilizadas y contextualizadas en las autonovelas familiares. Hay *algo* que los autores de las autonovelas están *buscando*. Intuyen (en distintos grados según autores) que la historia familiar les desvelará *algo* de sí mismos. La búsqueda del yo, aunque ese «yo» se asuma como una ficción sostenida por el lenguaje, es una búsqueda legítima: la desnudez de los símbolos no significa que la búsqueda sea estéril, que no se *pueda* seguir usando el lenguaje para intentar superar esas contradicciones. Además, el lenguaje es la única manera que hay de hacerlo, porque en el fondo nuestra identidad es narrativa, como señala Ricoeur. El relato es cómo nos relacionamos y accedemos al yo y lo que conforma la relación con los otros.

Creemos que, en ese sentido, hemos delimitado suficientemente el campo de estudio y lo hemos diferenciado de la autoficción, un subgénero, creemos, de escaso recorrido o muy circunscrito a un periodo de transición hacia un nuevo prestigio de lo autobiográfico, como anuncia Alberca (2017). La autonovela familiar, por su naturaleza de ejercicio de memoria, asume los postulados posmodernos y no los desafía: prueba de ello es que algunos de sus autores defienden la línea teórica del posestructuralismo (Pron, Halfon, Cercas) e insisten en que sus autonovelas forman parte de la categoría ficción. Bien es cierto que otros vacilan al

respecto en las entrevistas, quizá porque su conocimiento teórico es menor o porque están influidos por la corriente dominante. Sin embargo, a pesar de todo ello, el sujeto que narra se construye y su búsqueda de la «verdad» es quizá todavía más honesta, porque asume que su consecución no es posible y que acaso lo único *útil* que puede dejarnos son las huellas.

Sabemos que un estudio sistemático de una variante literaria se hace harto difícil, porque entra en juego la *illusio*, la capacidad de sus autores de producir nuevas formas estéticas para narrar la misma premisa: la historia de una familia. Con los diez títulos del corpus hemos descubierto que la constante en todos ellos es la pretensión de veracidad y la utilización de la narración como espejo donde construir o desvelar el propio yo. La otra conclusión, no menos importante, es que en los casos en que la historia no era desconocida, el protagonista seguía siendo alguien distinto al narrador; mientras que en los casos en que el protagonista otro estaba difuminado por el contexto personal, había igualmente algún tipo de secreto o de verdad que desvelar. Esto demuestra que para construir una trama en torno a la familia es necesario o bien crear un personaje que ir descubriendo, o bien situar un secreto como motor narrativo (o ambos).

Venimos insistiendo desde el comienzo del trabajo en la importancia de evidenciar la posición de los distintos sujetos políticos en su contexto socio-histórico. Por eso, debemos tener claro que, como aseguró recientemente la escritora y dramaturga Alana Portero, «una de las ventajas de la burguesía es el derecho al pasado, a la conservación de la genealogía sin demasiado esfuerzo» (Portero, 2020). No quiere decir que los autores de las autonovelas analizadas no hayan tenido que enfrentarse a una ardua investigación y a un trabajo de campo, pero en casi todos los casos sí se produce un fenómeno similar: su familia está ligada a la historia de un país o de una región por formar parte de la burguesía o, dicho en términos bourdieuanos, su familia está en el polo económicamente o simbólicamente dominante y esto facilita la labor de búsqueda (de hecho, hay *algo* que buscar), ya que su existencia ha trascendido a libros de historia, a periódicos o a páginas web. Este privilegio es rastreable en Pron (padres periodistas y destacados activistas), Cercas (familia franquista y terrateniente), Tejeda (su abuelo aparece en los libros sobre la dictadura guatemalteca) y Fallarás (una de sus ramas familiares forma parte de la burguesía franquista). Por otra parte, un síntoma de posición privilegiada, al menos atribuible a los autores de mayor edad, es que todos ellos, desde el más mayor (Luis Landero, nacido el 1948) hasta el más joven (Diego Zúñiga, en 1987), han cursado estudios universitarios.

Por último, las autonovelas familiares nos recuerdan que todos los seres humanos compartimos heridas similares: estamos atravesados por violencias históricas, sociales y familiares. Las primeras, las que aparecen en los libros de historia, están representadas en muchas otras manifestaciones artísticas y son fuente inagotable de estudio. Debido al carácter esencialmente contemporáneo de esta variante literaria, se puede observar cómo los autores más jóvenes tienden a contextualizar su relato en algún suceso histórico cuando tratan la vida de sus abuelos, mientras que si el relato está dirigido hacia los padres, la temática suele ser más personal: se percibe la autonovela mayoritariamente como un «ajuste de cuentas», donde el resultado comprobado es una reconciliación con su figura (a veces incluso con su persona) después de matarlos simbólicamente. En algunos casos, ambos esquemas se dan al mismo tiempo, según quiénes sean los personajes o según la edad del autor.

En todas las autonovelas que hemos leído se distingue una poderosa conexión con la vida y una vinculación entre esta y la literatura, que sobrepasa las páginas del libro. Como decía Zambrano, «la verdad, toda verdad, es siempre trascendente con referencia a la vida, o si se la mira en función de la vida, toda verdad es la trascendencia de la vida, su abrirse paso» (1995, Posición 9). Gracias a su palabra honesta, las autonovelas familiares seguirán abriéndose paso en un mundo que lleva ya tiempo reclamando que se rompan por fin demasiados silencios.

# Bibliografía

## Primaria

- Abad Faciolince, Héctor. (2017). *El olvido que seremos*. Bogotá: Penguin Random House.
- Ackerley, J. R. (1991). *Mi padre y yo*. Barcelona: Anagrama.
- Aguilar Camín, Héctor. (2014). *Adiós a los padres*. Barcelona: Penguin Random House.
- Anónimo. (2017). *Diario de un incesto*. Barcelona: Malpaso.
- Auster, Paul. (1990). *La invención de la soledad*. Recuperado de <http://bdigital.bnjm.cu/docs/libros/PROCE984/LA%20INVENCION%20DE%20LA%20SOLEDAAD.pdf>.
- Barbeau-Lavalette, Anaïs. (2018). *La mujer que huye*. Tenerife: Baile del Sol.
- Beauvoir, Simone. (2003). *Una muerte muy dulce*. Barcelona: Edhasa.
- Bechdel, Alison. (2008). *Fun Home. Una familia tragicómica*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2012). *¿Eres mi madre?* Barcelona: Random House Mondadori.
- Behrens, T. (2003). *El monumento*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- Beigbeder, Frédéric. (2011). *Una novela francesa*. Barcelona: Anagrama.
- Bernhard, Thomas. (2009). «El origen» en *Relatos autobiográficos*. Barcelona: Anagrama. Otra vuelta de tuerca.
- Bianciotti, Héctor. (1993). *Lo que la noche le cuenta al día*. Barcelona: Tusquets editores.
- Bonnett, Piedad. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Madrid: Alfaguara.
- Bosch, Lolita. (2008). *La familia de mi padre. Una novela*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- Camon, Ferdinando. (2014). *Un altar para la madre*. Barcelona: Minúscula.
- Carey, Peter. (2004). *Equivocado sobre Japón*. Barcelona: Penguin Random House.
- Carrère, Emmanuel. (2008). *Una novela rusa*. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, Javier. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets editores.
- (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random.
- Chang, Jung. (2004). *Cisnes salvajes. Tres hijas de China*. Barcelona: CIRCE Ediciones.



- Cohen, Albert. (1992). *El libro de mi madre*. Barcelona: Anagrama.
- Debray, Laurence. (2018). *Hija de revolucionarios*. Barcelona: Anagrama. Panorama de narrativas.
- Didion, Joan. (2012). *Noches azules*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2015). *El año del pensamiento mágico*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ernaux, Annie. (2011). *La otra hija*. Oviedo: KRK.
- (2017). *No he salido de mi noche*. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Fallarás, Cristina. (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- Fidalgo Lareo, Pablo. (2013). *Mis padres: Romeo y Julieta*. Valencia: Pre-textos.
- Ford, Richard. (1999). *Mi madre, in memoriam*. Barcelona: Lumen.
- (2018). *Entre ellos*. Barcelona: Anagrama.
- Gil, Juan Manuel. (2012). *Mi padre y yo. Un western*. Almería: El Gaviero.
- Gilmour, David. (2009). *Cineclub*. Barcelona: Literatura Random House.
- Ginzburg, Natalia. (2016). *Léxico familiar*. Barcelona: Penguin Random House.
- Giralt Torrente, Marcos. (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.
- Goldman, Francisco. (2012). *Di su nombre*. México D.F./Barcelona: Sexto piso.
- Gómez, Paco. (2015). *Los Modlin*. Madrid: FracasoBooks.
- Gopegui, Belén. (2019). *Ella pisó la Luna: Ellas pisaron la Luna*. Barcelona: Literatura Random House.
- Gornick, Vivian. (2017). *Apegos feroces*. Madrid: Sexto Piso.
- Guibert, Hervé. (2020). *Mis padres*. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Hackl, Erich. (2016). *Este libro es de mi madre*. Madrid: papelesmínimos.
- Haley, Alex. (1977). *Raíces*. Madrid: Ultramar.
- Halfon, Eduardo. (2014). *Monasterio*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- (2015). *Signor Hoffman*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- (2017). *Duelo*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- (2017). *Saturno*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- Handke, Peter. (2010). *Desgracia impenable*. Madrid: Alianza editorial.
- Herbert, J. (1999; versión digital de 2013). *El nombre de esta casa*. México: Tierra Adentro.
- (2011). *Canción de tumba*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Hernández, Miguel Ángel. *El dolor de los demás*. Barcelona: Anagrama.
- Homes, A.M. (2010). *La hija de la amante*. Barcelona: Anagrama.

- Kopf, Alicia. (2016). *Hermano de hielo*. Barcelona: Alpha Decay.
- Kureishi, Hanif. (2004). *Mi oído en su corazón*. Barcelona: Anagrama.
- Lanchester, John. (2008). *Novela familiar*. Barcelona: Anagrama.
- Landero, Luis. (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets editores.
- Le Clézio, J. M. G. (2004). *El africano*. Recuperado de <https://cutt.ly/lyaqLTo>.
- Lewis, C. S. (1961). *Una pena en observación*. Editorial digital: Tellus.
- Maalouf, Amin. (2004). *Orígenes*. Madrid: Alianza editorial.
- McCarthy, Mary. (2001). *Memorias de una joven católica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Modiano, Patrick. (2007). *Un pedigrí*. Barcelona: Anagrama.
- Molino, Sergio del. (2013). *La hora violeta*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2014). *Lo que a nadie le importa*. Barcelona: Penguin Random House.
- Monge, Emiliano. (2019). *No contar todo*. Barcelona: Literatura Random House.
- Moody, Rick. (2003). *El velo negro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Mréjen, Valérie. (2007). *Mi abuelo*. Cáceres: Periférica.
- Naipaul, V. S. (2006). *Cartas entre un padre y un hijo. Los años de Oxford*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Neuman, Andrés. (2003). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Oates, Joyce Carol. (2012). *Memorias de una viuda*. Barcelona: Penguin Random House.
- Olds, Sharon. (2004). *El padre*. Madrid: Bartleby Editores.
- Orejudo, Antonio. (2017). *Los Cinco y yo*. Barcelona: Tusquets.
- Pamuk, Orhan. (2007). *La maleta de mi padre*. Barcelona: Penguin Random House.
- Pardo, Carlos. (2014). *El viaje a pie de Johann Sebastian*. Cáceres: Periférica.
- Penyas, Ana. (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- Perec, Georges. (2011). *Me acuerdo*. Madrid: Impedimenta.
- Pron, Patricio. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- Ramis, Lluçia. (2013). *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Riera, Carme. (2004). *La mitad del alma*. Madrid: Alfaguara.
- Roca, Paco. (2016). *La casa*. Bilbao: Astiberri.
- Romeo, Félix. (2008). *Amarillo*. Madrid: Plot ediciones.
- Roth, Philip. (2003). *Patrimonio. Una historia verdadera*. Barcelona: Seix Barral.
- Sanz, Marta. (2014). *La lección de anatomía. Nueva versión*. Barcelona: Anagrama.

Narrativas hispánicas.

——— (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.

Schrobsdorff, Angelika. (2016). *Tú no eres como otras madres*. Cáceres/Madrid: Periférica y Errata naturae.

Serra, Màrius. (2008). *Quieto*. Barcelona: Anagrama.

Simenon, Georges. (1993). *Carta a mi madre*. Barcelona: Tusquets.

Soler, Jordi. (2004). *Los rojos de ultramar*. Madrid: Alfaguara.

Spiegelman, Art. (2007). *Maus*. Barcelona: Random House Mondadori.

Tabori, George. (1998). *Mi madre coraje en Teatro es teatro es teatro*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Tejeda, César. (2017). *Mi abuelo y el dictador*. Ciudad de México: Caballo de Troya / Penguin Random House.

Timm, Uwe. (2007). *Tras la sombra de mi hermano*. Barcelona: Destino.

Tusquets, Esther. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Ediciones B.

Umbral, Francisco. (2008). *Mortal y rosa*. Barcelona: Planeta.

Uribe, Kirmen. (2008). *Bilbao–New York–Bilbao*. Barcelona: Seix Barral.

Valero, Vicente. (2014). *Los extraños*. Cáceres: Periférica.

Vigan, Delphine de. (2012). *Nada se opone a la noche*. Barcelona: Anagrama.

Weiss, Peter. (2017). *Adiós a los padres*. Barcelona: Alpha Decay.

Winterson, Jeanette. (2012). *¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?* Barcelona: Penguin Random House.

Ybarra, Gabriela. (2015). *El comensal*. Barcelona: Caballo de Troya / Penguin Random House.

Zamora, Alejandro. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

Zúñiga, Diego. (2012). *Camanchaca*. Santiago: Mondadori.

## Secundaria

Agamben, Giorgio. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

——— (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.

——— (2010). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

——— (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Aguilar, Rubén. (15 enero, 2016). Canción de tumba [Artículo en blog]. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/lo-que-quiso-decir/cancion-de-tumba/>.

Alberca, Manuel. (1999). En las fronteras de la autobiografía. *II Seminario "Escritura autobiográfica"*, pp. 53-76.

——— (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos de CILHA*, 7 (7-8), pp. 115-127.

——— (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

——— (2014). De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. *Cuadernos hispanoamericanos*, 766, pp. 107-121.

——— (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.

Almagro Jiménez, Manuel. (2011). *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar*. Sevilla: ArCiBel Editores.

Almodóvar, Pedro (director). *Dolor y gloria* [Película]. España: El Deseo. Distribuida por Sony Pictures Entertainment (SPE).

Alós, Ernest. (15 de febrero, 2017). Javier Cercas: "El pasado ha de estar presente; sobre todo el peor" [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/ryfd61s>.

Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.). (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

Ancharoff, M. R., Munroe, J. F. y Fisher, L. M. (1998). The Legacy of Combat Trauma. Clinical Implications of Intergenerational Transmission. En *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma* (pp. 257-276). Nueva York: Plenum Press.

AR13. (23 de julio, 2018). Alto Hospicio: el asesinato de 14 mujeres que impactó al país

- [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/9yo9ovc>.
- Arjona, Daniel. (22 de octubre, 2019). Carlos Pardo: "He perdido los mejores años de mi vida entre envidias literarias" [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Wyffimy>.
- Arquetipos 21. (15 de enero, 2017). *Architecture Movie Louis Kahn, My Architect A Sons Journey* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6iIULF16eYw>.
- Assmann, Jan. (2000). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Múnich: Beck.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Baer, Alejandro. (2010). La memoria social. Breve guía para perplejos. En *Memoria – Política – Justicia* (pp. 131-148). Madrid: Trotta.
- Bajtín, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (1999). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Balam, Olmo. (s.f.). Guatemala, por ejemplo, sí existe [Artículo en web]. Langosta literaria. Recuperado de <http://langostaliteraria.com/guatemala-ejemplo-existe/>.
- Barrenechea, Ana María. (1982). La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos. *Revista Iberoamericana*, 48 (118), pp. 377-381.
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la de escritura*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Becerra Mayor, David. (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: tierradenadie ediciones.
- (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual.
- Benjamin, Walter. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias. Recuperado de <https://cutt.ly/DyaqChu>.
- Bermejo, Diego. (2012). Identidad, globalidad y pluralismo en la condición posmoderna. *Pensamiento*, vol. 68 (257), pp. 445-475.

- Bettelheim, Bruno. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bitter, Rudolf von. (19 de noviembre, 2019). Was geschah mit Onkel Salomon? [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Jyo9pck>.
- Bourdieu, Pierre. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2011). La ilusión biográfica. *Acta sociológica*, 56 (sep-dic), pp. 121-128.
- Bravo Varela, Hernán (31 de mayo, 2010). Pastilla camaleón, de Julián Herbert. *Letras Libres*. Recuperado de <https://cutt.ly/wyo9adS>.
- Bruss, Elizabeth. (1991). Actos literarios. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 62-79.
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Burguière, A., Klapisch-Zuber, C., Segalen, M., Zonabend F. (1988). *Historia de la familia*. Madrid: Alianza editorial.
- Burke, Peter (ed.), Darnton, R., Gaskell, I., Levi, G.; Porter, R., Prins, G., Scott, J., Sharpe, J., Tuck, R. y Wesselings, H. (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza editorial.
- Caballé, Anna. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul.
- (6 enero, 2017). ¿Cansados del yo? *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html).
- Cabrera, Elena. (29 de junio, 2014). Los nietos del franquismo 'heredan' inconscientemente el sufrimiento de sus padres y de sus abuelos [Artículo en web]. Recuperado de [https://www.eldiario.es/sociedad/transmision-generacional-violencia-politica-Espana\\_0\\_274373476.html](https://www.eldiario.es/sociedad/transmision-generacional-violencia-politica-Espana_0_274373476.html).
- Calabuig, Ernesto. (22 de julio, 2010). El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Zyo9a3K>.
- Camarero-Arribas, Jesús. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, (pp. 457-472). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Canal Once. (7 octubre, 2013). *Conversando con Cristina Pacheco - Julián Herbert (04/10/2013)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?>

[v=e07jXm78KGE](#).

Canal Saturno Aragón TV. (13 marzo, 2018). *Cristina Fallarás: "No existir en la memoria nos deja una herida a aquellos que callamos"* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HRhdVfJj4lA&t=2s>.

Candaya. (s.f.) Dossier de prensa de *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* [Documento PDF]. Recuperado de <https://www.candaya.com/libro/una-cancion-de-bob-dylan-en-la-agenda-de-mi-madre/>.

Carrasco, Hugo. (1982). Introducción al estudio del narratorio. *Documentos lingüísticos y literarios*, 8, pp. 15-22.

Carrión, J. [jorgecarrion21]. (21 de enero, 2020). Se ha impuesto en la literatura española lo que podría llamarse un giro personal: hasta que no escribes un libro autobiográfico que gire alrededor de un trauma, no te consagran el público y la crítica. Lo interesante es cómo las [Tuit]. Recuperado de <https://cutt.ly/0yo9gOq>.

Casas, Ana (coord.). (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

Casas, Ana. (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Cercas, Javier. (31 de agosto, 2006). Final de una novela [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2006/08/31/revistaverano/1156975214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/08/31/revistaverano/1156975214_850215.html).

Chartier, Roger. (2007). El pasado entre literatura, memoria e historia. *Co-herencia*, 4 (7), pp. 1-23.

Clemot, Fernando. (julio-agosto, 2017). Sergio Galarza. *Quimera* (404), pp. 11-12.

Codetta, Carolina. (2000). Autobiografía femenina y percepción del espacio público. *Actas del XXII International Congress of the Latin American Studies Association*, pp. 1-8.

Connerton, Paul. (1996). *How societies remember*. Nueva York: Cambridge University.

Cores, Rafael. (13 de octubre, 2019). Almodóvar sobre Dolor y Gloria: «Es la primera vez que hablo tan directamente sobre mi intimidad». Recuperado de <https://cutt.ly/Uyff4y6>.

Cué, Carlos E. (20 de mayo, 2003). La prueba de ADN confirma la identidad de un desaparecido de la Guerra Civil [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/LyfgqQG>.

Dalmaroni, Miguel. (2009). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Davis, Garth (director). *Lion* [Película]. Australia: Coproducción Australia-GB-USA;

- See-Saw Films / Screen Australia / Sunstar Entertainment / Weinstein Company.
- Deleuze, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Durán Giménez-Rico, Isabel. (1992). La estrategia del «Otro» en la autobiografía femenina americana del siglo XX. *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 5, pp. 36-47.
- Eagleton, Terry. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península.
- ECOEDIT. (s.f.). La calabaza del diablo [Artículo en web]. <http://ecoedit.org/editoriales/la-calabaza-del-diablo/>.
- Editorial Periférica. (s.f.). Colecciones [Artículo en web]. Recuperado de <http://www.editorialperiferica.com/index.php?s=colecciones>.
- EFE. (28 noviembre, 2011). El escritor Julián Herbert recuerda la vida de su madre prostituta en nuevo libro [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Yyfgu34>.
- El País*. (17 de diciembre, 2019). Isabel Cadenas: «Lo sonoro abre una conexión íntima que no tiene otro medio» [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2019/12/17/dias\\_de\\_vino\\_y\\_podcasts/1576606120\\_841378.html](https://elpais.com/elpais/2019/12/17/dias_de_vino_y_podcasts/1576606120_841378.html).
- Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (eds.). (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Espinosa Maestre, F. (15 marzo, 2017). Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/WyfgsGD>.
- Faber, Sebastiaan. (2011). La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007). En *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos* (pp. 101-110). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Felman, Shoshana y Laub, Dori. (1992). *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Nueva York y Londres: Routledge.
- File, Judith. (1997a). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- File, Judith. (10 de agosto, 1997b). La familia como un actor político [Artículo en web]. Recuperado de [https://www.clarin.com/opinion/familia-actor-politico\\_0\\_ByP3x--0Fg.html](https://www.clarin.com/opinion/familia-actor-politico_0_ByP3x--0Fg.html).
- Fluxá, R., Videla, E. (guionistas) y Fluxá, R. (director). (2018). *La cacería. Las niñas de Alto Hospicio* [Película]. Sallato, J.P. y Sabatini, J.I. (productores). Chile: Villano Producciones.



- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones elseminario.com. Recuperado de [www.elseminario.com.ar](http://www.elseminario.com.ar).
- Fox, Jennifer (guionista) y Fox, Jennifer (directora). *The Tale* [Película]. Estados Unidos: Luminous Mind / Blackbird Films / ONE TWO Films / WeatherVane Productions / Gamechanger Films. Distribuida por HBO.
- Francisco H. González. (18 de noviembre, 2019). *Partirse en dos (Eduardo Halfon) Cuéntalo 2019 - Logroño* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://youtu.be/O\\_jgV5rYDg4](https://youtu.be/O_jgV5rYDg4)
- Franco, Ricardo (director). *Después de tantos años* [Película]. España: Aiete Films / Ariane Films.
- Frege, Gottlob. (1998). *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. Madrid: Tecnos.
- Freud, Sigmund. (1991). *Obras completas. Volumen 13. (1913-1914)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992). *Obras completas. Volumen 9. (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fukuyama, Francis. (2015). *¿El fin de la historia? y otros ensayos*. Madrid: Alianza. Recuperado de <https://cutt.ly/Nyaq7p7>.
- Gallardo, Sara R. (2014). *La construcción de la subjetividad y los significantes de la autonovela familiar contemporánea* [TFM]. Madrid: UC3M.
- (marzo, 2018a). *Desclasamiento y cambio de perspectiva literaria desde los 60. Un caso: Cristina Fallarás*. Comunicación presentada en Los hijos del 68. Madrid: Universidad Carlos III.
- (5 de octubre, 2018b). *El dolor de los demás: antificción necesaria* [Artículo en web]. Recuperado de <https://liberoamerica.com/2018/05/10/el-dolor-de-los-demas/>.
- (2019). *La identidad narrada: caminos (meta)literarios desde la frontera*. En *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (pp. 95-110). Berlín: Peter Lang.
- (2020). *Lolita Bosch y Cristina Fallarás: dos narrativas en la metarrealidad histórica*. En *Representaciones narrativas de la mujer en la literatura hispana*. Edmonton: MacEwan University (en prensa).

- Gallego, J. (8 febrero, 2018). *Carne Cruda* [Audio podcast]. Recuperado de [https://www.ivoox.com/carne-cruda-cristina-fallaras-dando-guerra-programa-audios-mp3\\_rf\\_23630664\\_1.html](https://www.ivoox.com/carne-cruda-cristina-fallaras-dando-guerra-programa-audios-mp3_rf_23630664_1.html).
- García Yebra, Valentín (ed.). (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Gaulejac, Vincent de. (2002). Memoria e historicidad. *Revista Mexicana de Sociología*, 64 (2), pp. 31-46.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- (2001). *Umbrales*. México: Siglo veintiuno editores.
- Goldberg, Adam F. (creador). (2013–presente). *The Goldbergs* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Happy Madison Productions, Sony Pictures Television, Adam F. Goldberg Productions.
- Gómez, Leticia (2014). El concepto de memoria en tres novelas argentinas recientes. *Moderna Språk*, 108 (1), pp. 38-44.
- Gómez Trueba, Teresa. (2009). Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y «novela» contemporánea. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 754, pp. 2-5.
- Gómez-Vidal, Elvire. (s.f.). Luis Landero: el arte de narrar [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Zyo9kH9>.
- González, Geraudí. (27 de septiembre, 2017). En Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre, Sergio Galarza llora la muerte [Artículo en blog]. Recuperado de <https://cutt.ly/hyo9lqo>.
- González-Cotta, Lale. (Septiembre, 2014). El balcón en invierno de Luis Landero [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/gyo9lnB>.
- Goñi, Javier. (11 de octubre, 2017). Código de barras [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/10/10/babelia/1507638490\\_830337.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/10/babelia/1507638490_830337.html).
- Gordo, Alberto. (28 de abril, 2017). Eduardo Halfon: «Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado» [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/yyo9zjG>.
- Gusdorf, Georges. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 9-18.
- Haije, Marileen La. (2015). Reconstruir la historia familiar. Memoria, narración y escritura en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron. *Estudios de Teoría Literaria, Revista Digital*, 7, pp. 107-117.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

- Halfon, Eduardo. (2018). Deleted Scene From Eduardo Halfon's Mourning [Artículo en blog]. Recuperado de <https://staythirstymagazine.blogspot.com/p/halfon-deleted-scene.html>.
- Hall, Stuart. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. En *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 41-69). EE.UU.: University of Minnesota Press.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (ed.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, David. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hassan, Ihab. (1991). El pluralismo en una perspectiva postmoderna. *Criterios*, 29, pp. 267-288.
- Hermano Cerdo. (junio, 2011). *Camanchaca* de Diego Zúñiga [Artículo en web]. Recuperado de <http://hermanocerdo.com/2011/06/camanchaca-de-diego-zuniga/>.
- Hernández, M.A. [@mahn]. (3 de octubre, 2019). Imágenes que se cruzan. Veinticuatro años después. [Tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/mahn/status/1179845694611476480>.
- Hevia, Elena. (13 de abril, 2008). El amigo que decidió matarse por tristeza [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Lyfilw6>.
- Hidalgo, Manuel. (15 de abril, 2014). 'Los extraños', de Vicente Valero [Artículo en web]. Recuperado de <https://elcultural.com/los-extranos-de-vicente-valero>.
- (10 de agosto, 2017). Duelo y los recuerdos de Eduardo Halfon [Artículo en web]. Recuperado de <https://elcultural.com/duelo-y-los-recuerdos-de-eduardo-halfon>.
- Hirsch, Marianne. (2008) The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), pp. 103-128.
- (2012). *Family Frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press.
- Honolulubooks. (9 de diciembre, 2014). *Booktrailer de Vida de provincias de María Yuste* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/114043618>.
- Hugo Martínez. (29 junio, 2009). *Intervención de Pablo Casado en el 14 Congreso Regional del PP de Madrid* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=671zLGFsOrY>.
- HumanitiesUU. (6 de febrero, 2017). *NITMES – Memory Sites* [Archivo de vídeo].

- Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hunUSh3zbbQ>.
- Huyssen, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesia, A. M. (23 marzo, 2017). Javier Cercas explota: "¿Ha quedado claro que no soy un equidistante?" [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/5yo9cxF>.
- Intxausti, Aurora. (2 de abril, 2014). Un extraño en la familia [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/03/07/actualidad/1394205487\\_230866.html](https://elpais.com/cultura/2014/03/07/actualidad/1394205487_230866.html).
- Jakobson, Roman. (1980). El metalenguaje como problema lingüístico. En *El marco del lenguaje* (pp. 81-91). México: FCE.
- Jameson, Fredric. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.
- Jeftanovic, Andrea. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Jordi Batalle Lopez. (7 diciembre, 2015). *Eduardo Halfon entrevistado por Jordi Batallé en RFI* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/VUBPziaUWH4>.
- Knopfdoubleday. (14 de septiembre, 2011). *MetaMaus by Art Spiegelman (book trailer)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ql4oZtLruFE>.
- Kristeva, Julia. (1987). *Historias de amor*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Le Breton, David. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- (2002). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lejeune, Philippe. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 47-61.
- LibrosdelAsteroide. (30 de mayo, 2013). "Todo lo que una tarde murió con las bicicletas" - Llucia Ramis - Booktrailer [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/hBq88dsaoKA>.
- Liikanen, Elina. (2013). La herencia de una guerra perdida: La memoria multidireccional en Los rojos de ultramar de Jordi Soler. *Olivar*, 14 (20), pp. 77-109.
- (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual* (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki y Universidad de Santiago de Compostela). Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13619>.

- Logie, Ilse (2018). Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico. "Lenta biografía" de Sergio Chejfec, "El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia" de Patricio Pron y "Más al sur" de Paloma Vidal. En *La impronta autoficcional: (re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea* (pp. 59-74). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- López-Aguirre, Carlos. (8 de febrero, 2017). «El balcón en invierno» de Luis Landero. [Artículo de blog]. Recuperado de <https://elbuscalibros.com/balcon-invierno-luis-landero-37d48e96b93c>.
- López-Gay, Patricia. (2017). Muertes del autor. De los orígenes de la fotografía a la autoficción. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, pp. 131-148.
- Loureiro, Ángel G. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 2-8.
- Luengo, Ana. (2012). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Walter Frey.
- Lukács, György. (2016). *Teoría de la novela*. Barcelona: Penguin Random House.
- Lutas, Liviu. (2009). Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Bibliotheque des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. *Moderna Språk*, 2, pp. 39-59.
- Lytard, J. F. (1987). *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Magar, Esther. (29 de marzo, 2018). Honrarás a tu padre y a tu madre, de Cristina Fallarás [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Myo9v0V>.
- Mainer, J. C. (13 febrero, 2017). Manuel Mena, uno de nosotros [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038\\_899489.html](https://elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038_899489.html).
- Manrique Sabogal, W. (13 septiembre, 2008). El Yo asalta la literatura [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html).
- Martínez de Pisón, I. y Cercas, J. (16 de mayo, 2017). La herencia y la novela [Entrevista en web]. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-herencia-y-la-novela>.
- Martínez Llorca, Ricardo. (31 de marzo, 2017). Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/4yo9nfS>.

- Martínez Rubio, José. (2013). Identidades enlazadas. Memoria, democracia e indignación: diálogos intergeneracionales en la España del s. XXI. *Olivar*, 14 (20). Recuperado de [https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a11/pdf\\_60](https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a11/pdf_60).
- (2015a). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos Ed.
- (2015b). Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen. En *La memoria novelada, vol. 1: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)* (pp. 69-82). Berna: Peter Lang.
- Matamoro, Blas. (2010). *Novela familiar. El universo privado del escritor*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Megustaleer. (12 diciembre, 2016). *Javier Cercas nos presenta «El monarca de las sombras»* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=74&v=LGnQNoQuVTA](https://www.youtube.com/watch?time_continue=74&v=LGnQNoQuVTA).
- Mera, Victoria. (29 de mayo, 2017). Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre, de Sergio Galarza [Artículo en blog]. Recuperado de <https://cutt.ly/Ryo9n5q>.
- Mora, Vicente Luis. (19 de agosto, 2007). La narrativa adictiva [Artículo de blog]. Recuperado de <https://cutt.ly/tyo9mkh>.
- (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Morábito, Fabio. (2014). *El idioma materno*. Madrid: Sexto piso.
- Nietzsche, Friedrich. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Nora, Pierre (dir.). (1984). *Les Lieux de Mémoire; 1: La République*. París: Gallimard; pp. XVII-XLIL. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A.: Univ. Nacional del Comahue. Recuperado de [http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/historia/Pierre.pdf](http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf).
- Noticias 22. (14 julio, 2017). *Contraseñas | Julián Herbert* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JishrtRICyc>.
- Noticias 22. (6 de noviembre, 2018). *Contraseñas | César Tejeda* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WHJ2kWQrxFQ>.



- Nuez, Iván de la. (26 de mayo, 2007). Entre dos rayas [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021_850215.html).
- Obiols, Isabel. (24 de noviembre, 2004). Jordi Soler novela la excepcional historia de su familia de exiliados [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/11/24/cultura/1101250810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/11/24/cultura/1101250810_850215.html).
- Orozco y Villa, Alejandro. (2 de noviembre, 2017). Renovar la historia genealógica [Artículo en web]. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=13884>.
- Ortega, Francisco A. (2011). El trauma social como campo de estudios. En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 17-59). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales.
- Panqueva, Jaime. (17 de diciembre, 2017). Los nietos del dictador, de César Tejeda [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Kyo9QiF>.
- Pardo, José Luis. (2013). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Pérez Vega, David. (10 de mayo, 2016). El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, una lectura de David Pérez Vega [Artículo en blog]. Recuperado de <https://xn--festivalee-19a.com/blogs/el-espiritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia-una-lectura-de-david-perez-vega/>.
- Peris Blanes, Jaume. (2014). Literatura y testimonio: un debate. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 2, pp. 10-17.
- Pineda Rojas, Rogelio. (7 marzo, 2012). Canción de tumba, de Julián Herbert [Artículo en blog]. Recuperado de <http://sdl.librosampleados.mx/2012/03/canciondetumba-julianherbert/>.
- Plethora. (2014). Duelo. Diccionario de psicología [Diccionario online]. Recuperado de <https://consulta-psicologica.com/diccionario-de-psicologia/306-duelo.html>.
- Portero, A. [VelvetMolotov]. (23 de febrero, 2020). Una de las ventajas de la burguesía es el derecho al pasado, a la conservación de la genealogía sin demasiado esfuerzo [Tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/VelvetMolotov/status/123161112536564121?s=20>.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Prince, Gerald (1973). Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- Pron, Patricio. (11 marzo, 2012). México devorando a sus hijos [Artículo en web].

- Recuperado de <https://cutt.ly/8yo9Q3h>.
- Querejeta, Elías (productor) y Chávarri, Jaime (director). (1976). *El desencanto* [Película]. España: Elías Querejeta P.C.
- Querol, José Manuel. (2015). *Postfascismos. El lado oscuro de la democracia*. Madrid: Díaz & Pons.
- Quílez Esteve, Laia. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 8, pp. 57-75. Recuperado de <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>.
- Radiocable. (17 de enero, 2019). Emilio Silva: «El franquismo nos ha dejado una malformación democrática por la que consideramos normal lo que no lo es en democracia» [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/jyo9Wnv>.
- Real Academia Española. (2020). Camanchaca. En *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/camanchaca>.
- Recalcati, Massimo. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.
- Redacción EC. (22 de julio, 2014). Camanchaca: la novela con un éxito tan extraño como su título [Artículo en web]. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/camanchaca-novela-exito-extrano-titulo-344244-noticia/>.
- Reinstädler, Janett (ed.). (2011). *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Renner, Cooper [2872223.Cooper\_Renner]. (20 de junio, 2017). Se dice en la cubierta que es novela, pero el texto dice que no: es la historia del tío abuelo de Cercas, que murió en la guerra civil de España, y la historia de la búsqueda de Cercas por la [Crítica en web]. Recuperado de [https://www.goodreads.com/review/show/2027563145?book\\_show\\_action=true&from\\_review\\_page=1](https://www.goodreads.com/review/show/2027563145?book_show_action=true&from_review_page=1).
- Riaño, Peio H. (6 de junio, 2019). Los hombres publican el doble de libros que las mujeres [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/vyo9WDg>.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI editores.
- (1999). Identidad narrativa. En Gabilondo, A., y Aranzueque, G., *Historia*



y narratividad (pp. 215 y ss.). Barcelona: Paidós.

——— (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

——— (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el espacio histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Rigney, Ann. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies*, 35 (1), pp.11-28.

——— (2008a). Fiction as a Mediator in National Remembrance. En *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts* (pp. 79-96). Nueva York: Berghahn Books.

——— (2008b). The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. En *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung* (pp. 345-353). Berlín: Walter de Gruyter.

——— (2018). Remembrance as remaking: memories of the nation revisited. *Nations and Nationalism*, 24 (2), pp. 240-257.

Rioseco, Marcelo. (Mayo, 2017). Camanchaca by Diego Zúñiga [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.worldliteraturetoday.org/2017/may/camanchaca-diego-zuniga>.

Rivara Kamaji, Greta. (2013). Nietzsche y el *pathos* de la verdad. *Anuario de Letras Modernas UNAM*, 18, pp. 91-102.

Roche, Michelle. (16 de marzo, 2018). Eduardo Halfon: El Duelo por el hermano resiente tiempo y espacio [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/xyo9Eaf>.

Rodríguez Marcos, Javier. (12 de marzo, 2018). Dos Españas, la misma sangre [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Dyo9EIC>.

——— (16 de mayo, 2020). Temporada de diarios: el género literario que se mira en el espejo [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2020/05/15/babelia/1589558471\\_821138.html](https://elpais.com/cultura/2020/05/15/babelia/1589558471_821138.html).

Rojas, Sergio. (2015). Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. *Revista chilena de literatura*, 89, pp. 231-256.

Rojas Pachas, Daniel. (15 de marzo, 2010). Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia chilena [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Oyo9E8c>.

Romera Castillo, José. (1981). *La literatura como signo*. Madrid: Editorial Playor.

——— (1993). Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992). *Escritura autobiográfica. Actas del II*

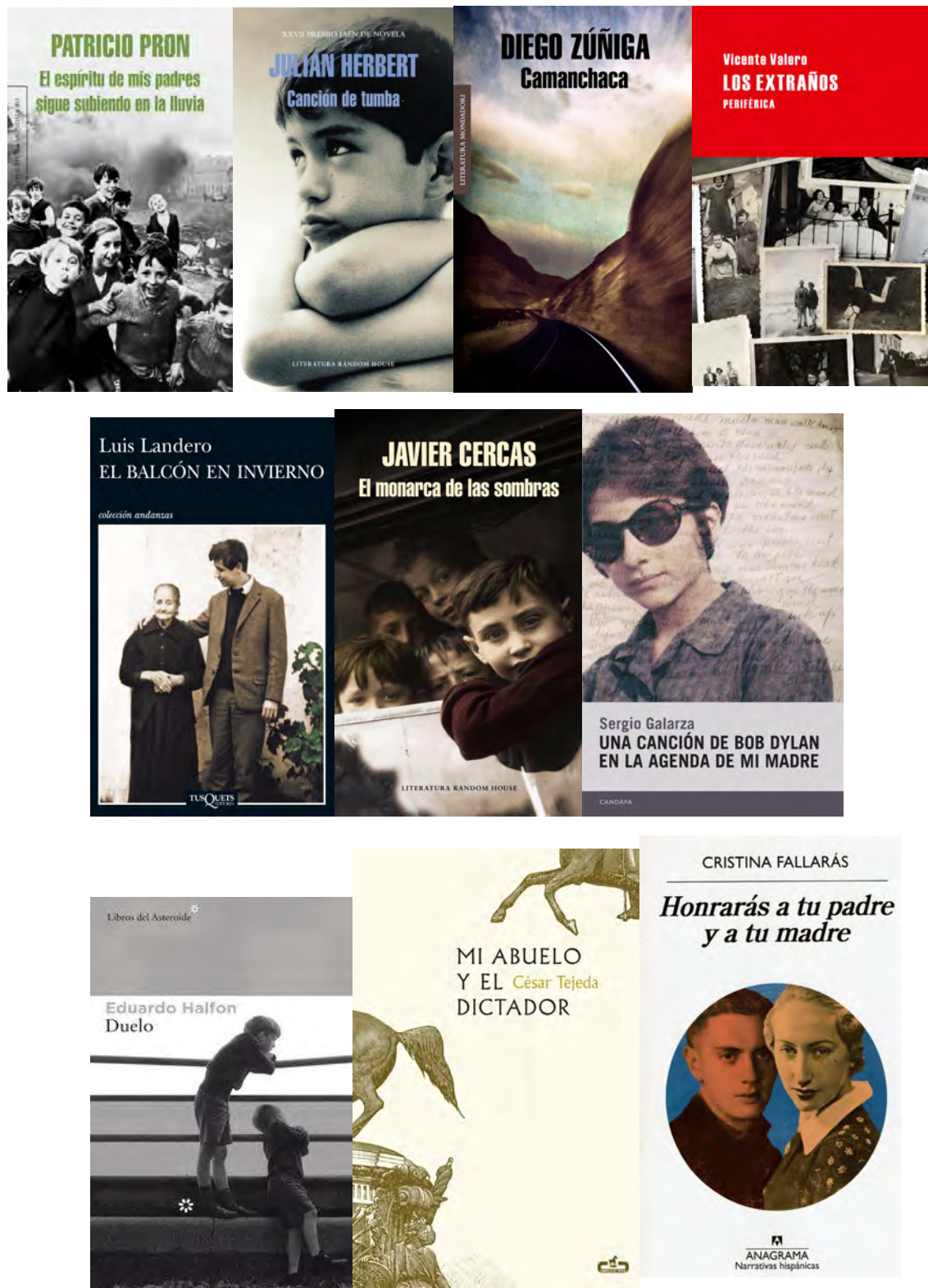
- Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 14, pp. 423-505.
- Roos, Sarah. (2013). Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis*, 54, pp. 335-351.
- Rosa, Isaac. (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Lectura crítica de La malamemoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Roudinesco, Élisabeth. (2010). *La familia en desorden*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RTVE. (5 de febrero, 2013). *Versión española – El desencanto* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://cutt.ly/VygUiQF>.
- Salmerón, Miguel. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado.
- Sánchez Becerril, Ivonne. (2013). Factualidad y ficcionalidad: *Canción de tumba* de Julián Herbert. *Les Ateliers du SAL*, 3, pp. 110-122.
- Sánchez Trigueros, Antonio. (2013). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sanz Estaire, F. (s.f.). Identidad personal [Artículo en blog]. Recuperado de <http://psicologosenmadrid.eu/tag/mito-familiar/>.
- Sanz Villanueva, Santos. (16 de marzo, 2018). Honrarás a tu padre y a tu madre [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/wyo9RgR>.
- Seguido, María. (17 de julio, 2014). Los extraños, Vicente Valero [Artículo en blog]. Recuperado de <https://cutt.ly/fyo9RIIn>.
- Senabre, Ricardo. (2005). *Metáfora y novela*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (12 de septiembre, 2014). El balcón en invierno [Artículo en web]. Recuperado de <https://elcultural.com/El-balcon-en-invierno>.
- Solano, Francisco. (11 de septiembre, 2014). Memoria del ocaso [Artículo en web]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410450987\\_214576.html](https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410450987_214576.html).
- Spivak, Gayatri C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA.
- Stanford Friedman, Susan. (1998). Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. En *Women, Autobiography, Theory. A Reader* (pp. 72-82). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Steiner, George. (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Todorov, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

- Torche, Pablo. (17 de abril, 2010). «Camanchaca», de Diego Zúñiga [Artículo en web]. Recuperado de <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/camanchaca-de-diego-zuniga/>.
- Torrecilla, Adolfo. (8 de mayo, 2014). “Los extraños”, de Vicente Valero [Artículo en blog]. Recuperado de <https://cutt.ly/tyo9Tyy>.
- Triviño Anzola, C. (25 diciembre, 2011). Julián Herbert: Canción de tumba [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Myo9Tzb>.
- Trujillo, Julio. (28 de febrero, 2008). Kubla, Khan, de Julián Herbert [Artículo en web]. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/kubla-khan-julian-herbert>.
- Tubert, Silvia (ed.). (1997). *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra.
- Valverde Gefaell, Clara. (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Barcelona: Icaria.
- Van Alphen, Ernst. (1999). Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma. En *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (pp. 24-38). Lebanon: University Press of New England.
- (2006). Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory. *Poetics Today*, 27 (2), pp. 473-488.
- Vargas Jiménez, Edith. (2016). La autobiografía: proyecto de vida y escritura. Un acercamiento desde la teoría de Mijaíl Bajtín. *Fuentes humanísticas*, 52 (semestre 2016), pp. 53-63.
- Vattimo, Gianni. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Veredas, Recaredo. (25 de mayo, 2011). El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Vyo9Pul>.
- Vidal, Pau. (9 de noviembre, 1999). Marcos Giralt Torrente gana el Premio Herralde con una novela sobre la memoria [Artículo en web]. Recuperado de <https://cutt.ly/Eyo9Pxh>.
- Virno, Paolo. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Waardenburg, Lukas. (2017). *Superar el trauma heredado en Los rojos de ultramar de Jordi Soler. Un análisis posmemorial del exilio republicano* (Trabajo Fin de Licenciatura, Universidad de Utrecht). Recuperado de <https://cutt.ly/hyo9PBj>.
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Winnicott, Donald. (s.f.). *Obras completas*. Recuperado de <http://www.psicoanalisis.org/winnicott>.

- Winter, Jay y Sivan, Emmanuel (ed.). (1999). *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zambrano, María. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.
- Zanón, Carlos. (24 de enero, 2015). Triste alegría de vivir [Artículo en blog]. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2015/01/20/babelia/1421757381\\_266161.html](https://elpais.com/cultura/2015/01/20/babelia/1421757381_266161.html).
- Žižek, Slavoj. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva visión. Recuperado de <https://cutt.ly/Vyo3pB8>.

## ANEXO I

Fotografías de las cubiertas de las autonovelas del corpus.

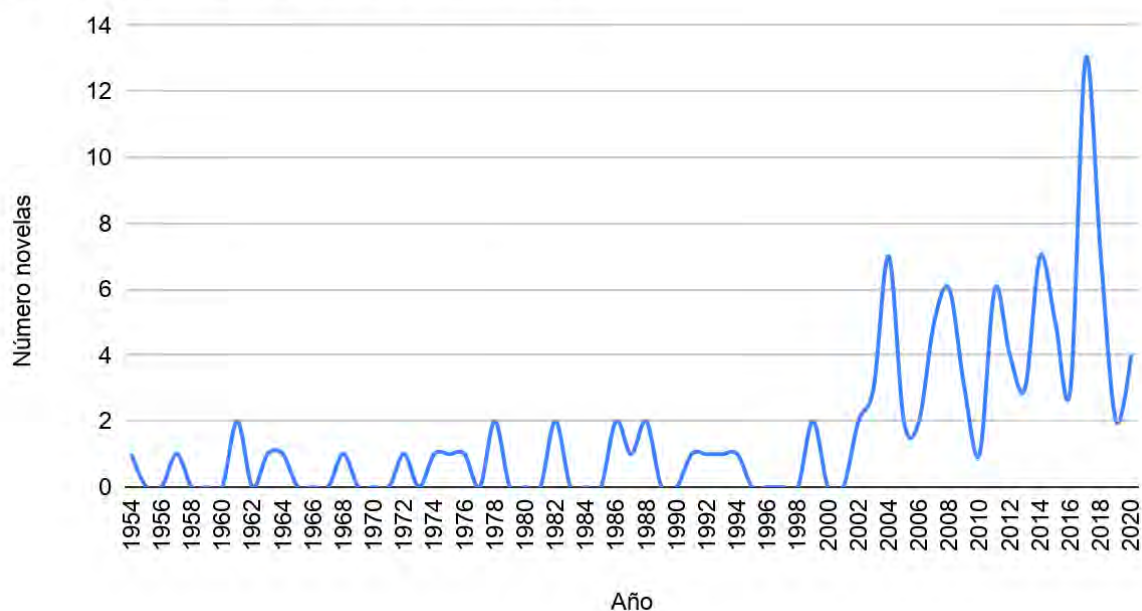




## ANEXO II

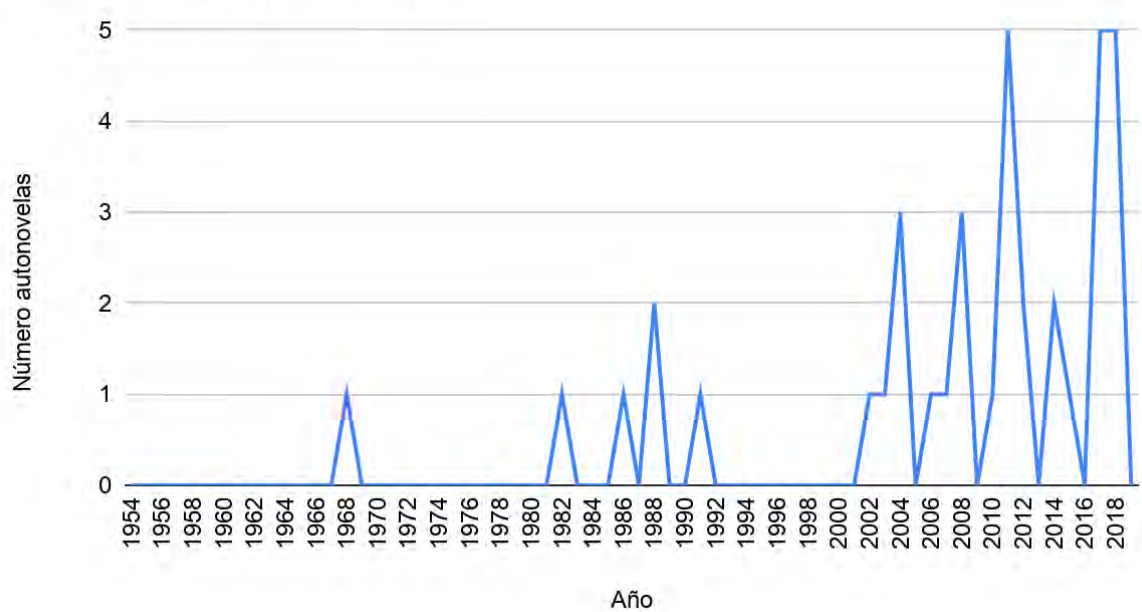
Progresión de las publicaciones de temática familiar, incluidas las autonovelas familiares.

Número publicaciones literatura familiar/año



Progresión publicaciones de autonovelas familiares.

Número de autonovelas/Año



Gráficos de elaboración propia. Los datos se pueden consultar en el Anexo III.

### ANEXO III

Lista de libros de temática familiar por orden cronológico (primera edición).

Marcadas en negrilla las autonovelas familiares.

Año	Autor	Título
1954	Cohen, A.	<i>El libro de mi madre</i>
1957	McCarthy, Mary	<i>Memorias de una joven católica</i>
1961	Lewis, C.S.	<i>Una pena en observación</i>
1961	Weiss, Peter	<i>Adiós a los padres</i>
1963	Ginzburg, N.	<i>Léxico Familiar</i>
1964	Beauvoir, S.	<i>Una muerte muy dulce</i>
<b>1968</b>	<b>Ackerley, J. R.</b>	<b><i>Mi padre y yo</i></b>
1972	Handke, P.	<i>Desgracia impenable</i>
1974	Simenon, G.	<i>Carta a mi madre</i>
1975	Bernhard, T.	<i>El origen</i>
1976	Haley, A.	<i>Raíces</i>
1978	Camon, Ferdinando	<i>Un altar para la madre</i>
1978	Perec, G.	<i>Me acuerdo</i>
1982	Ackerley, J. R.	<i>Mi hermana y yo</i>
<b>1982</b>	<b>Auster, P.</b>	<b><i>La invención de la soledad</i></b>
1986	Guibert, Hervé	<i>Mis padres</i>
<b>1986 - 1991</b>	<b>Spiegelman, A.</b>	<b><i>Maus</i></b>
1987	Gornick, Vivian	<i>Apegos feroces</i>
<b>1988</b>	<b>Behrens, T.</b>	<b><i>El monumento</i></b>
<b>1988</b>	<b>Ford, Richard</b>	<b><i>Mi madre</i></b>
<b>1991</b>	<b>Roth, P.</b>	<b><i>Patrimonio. Una historia verdadera</i></b>
1992	Bianciotti, Héctor	<i>Lo que la noche le cuenta al día</i>
1993	Chang, J.	<i>Cisnes Salvajes</i>
1994	Lacan, Sibylle	<i>Un padre</i>
1999	Herbert, J.	<i>El nombre de esta casa</i>
1999	Mréjen, Valérie	<i>Mi abuelo</i>
<b>2002</b>	<b>Moody, R.</b>	<b><i>El velo negro</i></b>
2002	Oz, Amos	<i>Una historia de amor y oscuridad</i>
2003	Neuman, Andrés	<i>Una vez Argentina</i>
<b>2003</b>	<b>Timm, U.</b>	<b><i>Tras la sombra de mi hermano</i></b>
2004	Le Clézio, J-M.	<i>El africano</i>
2004	Olds, Sharon	<i>El padre</i>
<b>2004</b>	<b>Kureishi, H.</b>	<b><i>Mi oído en su corazón</i></b>
<b>2004</b>	<b>Maalouf, Amin</b>	<b><i>Orígenes</i></b>
2004	Modiano, P.	<i>Un pedigrí</i>

2004	Riera, Carme	<i>La mitad del alma</i>
<b>2004</b>	<b>Soler, Jordi</b>	<b><i>Los rojos de ultramar</i></b>
2005	Didion, Joan	<i>El año del pensamiento mágico</i>
2005	Lustiger, Gila	<i>So sind wir. Ein Familienroman</i>
2006	Abad Faciolince, H.	<i>El olvido que seremos</i>
<b>2006</b>	<b>Bechdel, A.</b>	<b><i>Fun home. Una familia tragicómica</i></b>
2007	Carrère, E.	<i>Una novela rusa</i>
2007	Pamuk, O.	<i>La maleta de mi padre</i>
2007	Cruz, Juan	<i>Ojalá octubre</i>
<b>2007</b>	<b>Homes, A. M.</b>	<b><i>La hija de la amante</i></b>
2007	Tusquets, Esther	<i>Habíamos ganado la guerra</i>
2008	Carey, Peter	<i>Equivocado sobre Japón</i>
2008	Romeo, F.	<i>Amarillo</i>
<b>2008</b>	<b>Lanchester, J.</b>	<b><i>Novela familiar</i></b>
2008	Naipaul, V. S.	<i>Cartas entre un padre y un hijo</i>
<b>2008</b>	<b>Bosch, L.</b>	<b><i>La familia de mi padre</i></b>
2008	Serra, M.	<i>Quieto</i>
<b>2008</b>	<b>Uribe, Kirmen</b>	<b><i>Bilbao-New York-Bilbao</i></b>
2009	Beigbeder, F.	<i>Una novela francesa</i>
2009	Gilmour, D.	<i>Cineclub</i>
2009	Knausgard, K.O.	<i>La muerte del padre</i>
<b>2010</b>	<b>Giralt Torrente, M.</b>	<b><i>Tiempo de vida</i></b>
<b>2011</b>	<b>Ernaux, A.</b>	<b><i>La otra hija</i></b>
2011	Nettel, G.	<i>El cuerpo en que nació</i>
<b>2011</b>	<b>Herbert, J.</b>	<b><i>Canción de tumba</i></b>
<b>2011</b>	<b>Pron, P.</b>	<b><i>El espíritu de mis padres sigue...</i></b>
<b>2011</b>	<b>Zamora, A.</b>	<b><i>Formas de volver a casa</i></b>
<b>2011</b>	<b>Vigan, Delphine de</b>	<b><i>Nada se opone a la noche</i></b>
<b>2012</b>	<b>Bechdel, Alison</b>	<b><i>¿Eres mi madre?</i></b>
2012	Gil, Juan Manuel	<i>mi padre y yo. un western</i>
2012	Goldman, Francisco	<i>Di su nombre</i>
<b>2012</b>	<b>Zúñiga, Diego</b>	<b><i>Camanchaca</i></b>
2013	Bonnett, Piedad	<i>Lo que no tiene nombre</i>
2013	Del Molino, Sergio	<i>La hora violeta</i>
2013	Ramis, Lluïcia	<i>Todo lo que una tarde murió con las bicicletas</i>
2014	Celorio, Gonzalo	<i>El metal y la escoria</i>
<b>2014</b>	<b>Del Molino, Sergio</b>	<b><i>Lo que a nadie le importa</i></b>
<b>2014</b>	<b>Landero, Luis</b>	<b><i>El balcón en invierno</i></b>
2014	Fidalgo, Pablo	<i>Mis padres: Romeo y Julieta</i>
<b>2014</b>	<b>Aguilar Camín, H.</b>	<b><i>Adiós a los padres</i></b>
<b>2014</b>	<b>Valero, Vicente</b>	<b><i>Los extraños</i></b>
2014	Pardo, Carlos	<i>El viaje a pie de Johann Sebastian</i>



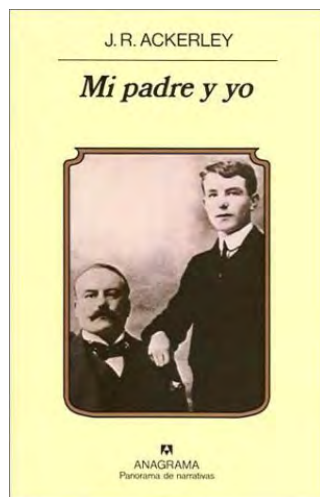
2015	Gómez, Paco	<i>Los Modlin</i>
2015	Marshall, Dan	<i>Arde tu casa</i>
2015	Roca, Paco	<i>La casa</i>
2015	Winterson, J.	<i>¿Por qué ser feliz cuando puedes ser...?</i>
<b>2015</b>	<b>Ybarra, Gabriela</b>	<b><i>El comensal</i></b>
2016	Hackl, Erich	<i>Este libro es de mi madre</i>
2016	Kopf, Alicia	<i>Hermano de hielo</i>
2016	Schrobsdorff, A.	<i>Tú no eres como otras madres</i>
2017	Anónimo	<i>Diario de un incesto</i>
<b>2017</b>	<b>Cercas, Javier</b>	<b><i>El monarca de las sombras</i></b>
2017	Del Campo, Florencia	<i>madre mía</i>
<b>2017</b>	<b>Galarza, Sergio</b>	<b><i>Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre</i></b>
2017	Halfon, Eduardo	<i>Saturno</i>
<b>2017</b>	<b>Halfon, Eduardo</b>	<b><i>Duelo</i></b>
2017	Peixoto, José Luís	<i>Te me moriste</i>
2017	Penyas, Ana	<i>Estamos todas bien</i>
2017	Roma, Valentín	<i>El enfermero de Lenin</i>
<b>2017</b>	<b>Tejeda, César</b>	<b><i>Mi abuelo y el dictador</i></b>
2017	Yuste, María	<i>Vida de provincias</i>
<b>2017</b>	<b>Barbeau-Lavalette, Anaïs</b>	<b><i>La mujer que huye</i></b>
2017	Sivak, Martín	<i>El salto de papá</i>
<b>2018</b>	<b>Fallarás, Cristina</b>	<b><i>Honrarás a tu padre y a tu madre</i></b>
<b>2018</b>	<b>Ford, Richard</b>	<b><i>Entre ellos</i></b>
<b>2018</b>	<b>Hernández, M.A.</b>	<b><i>El dolor de los demás</i></b>
<b>2018</b>	<b>Monge, Emiliano</b>	<b><i>No contar todo</i></b>
<b>2018</b>	<b>Debray, Laurence</b>	<b><i>Hija de revolucionarios</i></b>
2018	Nieto, Gema	<i>Haz memoria</i>
2018	Vilas, Manuel	<i>Ordesa</i>
2019	Gopegui, Belén	<i>Ella pisó la Luna: Ellas pisaron la Luna</i>
2019	Wodin, Natascha	<i>Mi madre era de Mariúpol</i>
2020	Menéndez Salmón	<i>No entres dócilmente en esa noche quieta</i>
2020	Morella, José	<i>West End</i>
2020	Reguera, Galder	<i>Libro de familia</i>

## ANEXO IV

### Fotografías de las cubiertas de las autonovelas familiares

«(Ilustración de la portada: fotografía del autor con su padre)» (Ackerley, 1991).

«Ilustración: foto del archivo del autor» (Ford, 2018).



PAUL AUSTER  
LA INVENCIÓN  
DE LA SOLEDAD

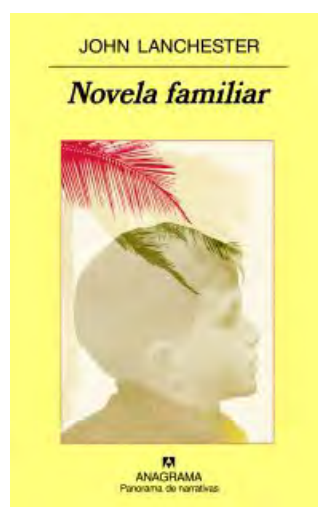
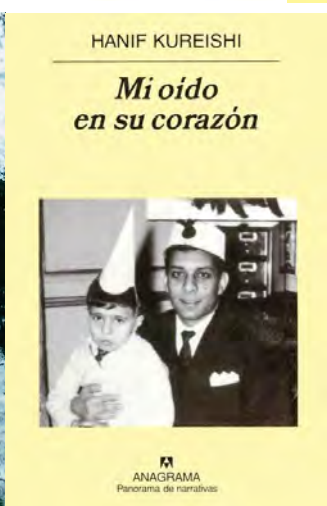
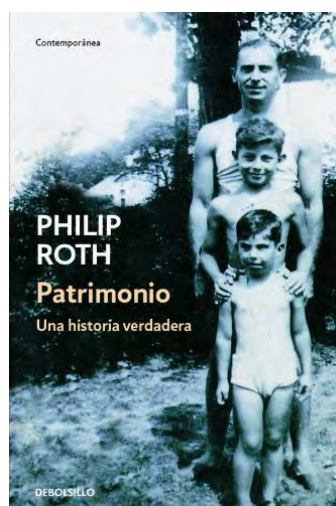


Foto de cabecera: Lucile Poirier (©Frédéric Pierret). (De Vigan, 2012)

«Ilustración de cubierta © Thinkstock y archivo del autor» (Aguilar Camín, 2015)

«© Cubierta: Fotografía del carnet militar del abuelo del autor» (Soler, 2004)

«Fotografía de cubierta: © Arcangel y Archivo Sergio del Molino» (Del Molino, 2014)

«Ilustración: foto del archivo del autor» (Hernández, 2018)

«Fotografía de cubierta: unos soldados de la *Wehrmacht* marchan sobre una ciudad sin identificar durante la ocupación de los Sudetes entre el 1 y el 10 de octubre de 1938. © Heinrich Hoffmann / AKG Images». (Timm, 2007)





## ANEXO V

Fotografías interiores de las autonovelas familiares

(Spiegelman, 2007, 294)

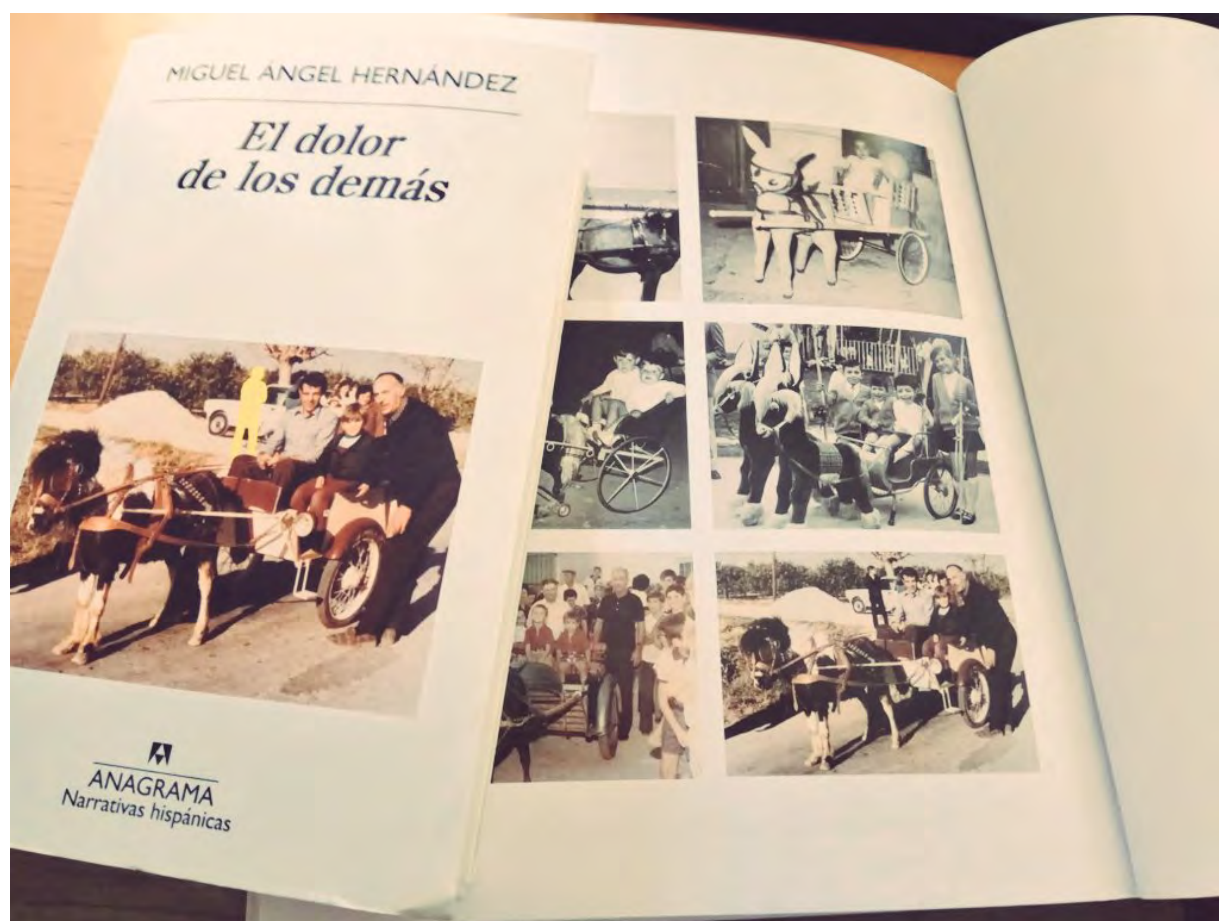


(Spiegelman, 2007, 102)



(Spiegelman, 2007, 165)





Portada de *El dolor de los demás* e interior del catálogo de la exposición *Algunas cosas que eran mías* de Concha Martínez Barreto. (Fotografía propia)

(Ford, 2018, 79 y 151)



Parker, Jackson, Mississippi, 1956



Parker, Richard y Edna, Jackson, Mississippi, 1945

*Déjeuner sur l'herbe, au village,  
vers 1913. Mon grand-père Botros  
est debout, et ma grand-mère Nazeera  
est assise, au centre, portant un  
nourrisson.*

*Comida campestre, en el pueblo, hacia 1913. Mi  
abuelo Botros está de pie, y mi abuela Nazeera está  
sentada, en el centro, con un niño de pecho.*



«Los Orígenes de Amin Maalouf (Álbum familiar)».



«Mi padre con uniforme de gala» / «Mi madre en los años veinte» / «Yo en mi época de escuela elemental: “Nena”» (Ackerley, 1991).



(Kureishi, 2005, 24)



Mi padre de niño

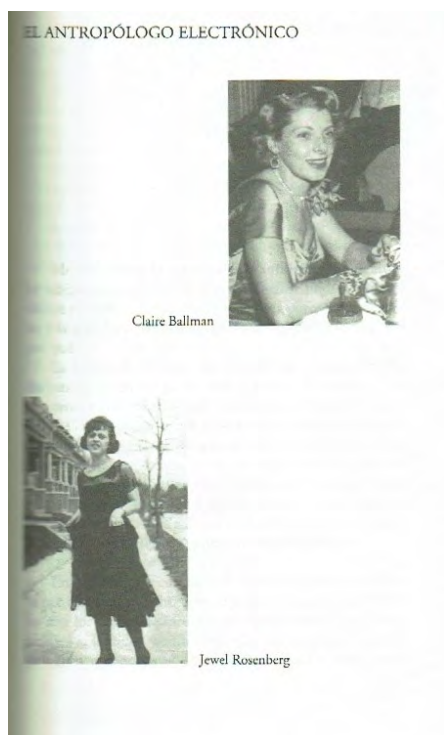
(Kureishi, 2005, 41)



El coronel Kureishi con la madre del autor



(Homes, 2010, 131)



(Aguilar Camín, 2015, 8-9)

(Bosch, 2008, 108-109)

solicitud a Jordi Casanovas por teléfono, encontré encima de los papeles que me habían preparado la fotocopia de una foto:



Ròmul Bosch i Catarineu

—¿Puedo conseguir una foto de mejor calidad? —pregunté a la chica que me había llevado hasta aquel silencioso cuarto de trabajo en el que encontré esta fotografía inesperada—. Este señor es mi bisabuelo y nunca lo había visto antes.

—Pídelo en la biblioteca —respondió sin mucho entusiasmo.

Y antes de revisar la información que me había preparado Jordi Casanovas, fui hasta una increíble biblioteca de cristal que estaba casi vacía y en la que encontré fácilmente el boletín del Círculo de Amigos de los Museos de Barcelona que correspondía al día que murió mi bisabuelo: 24 de marzo de 1936. Trece años después de la muerte de su padre. Calculo que, más o menos, a los cuarenta y tres años de edad.

De la necrológica aparecida en aquel boletín era de donde habían fotocopiado la foto que yo había visto unos minutos antes. Así que con el libro en las manos y sin poder dejar de observar con fascinación a mi bisabuelo, le pregunté a un vigilante que se sentaba de espaldas a la sala de cristal qué debía hacer para fotocopiar un retrato.

—Rellenas una solicitud y la pagas en la sala de al lado. Son diez céntimos.

Y así fue como me hice con una extraña constancia que certifica cómo y cuándo conocí finalmente a mi bisabuelo:

**SOL·LICITUD DE FOTOCÒPIES**

DATA: 13 de febr. NÚM. CÀRTE: M<sup>N</sup>A C

NOM: Lluís Cognoms: Bosch

ADREÇA: Tel·lèfon: Fax:

ARTICLE O CAPÍTOL: Publicació: *Antic Museum*

Any: Volum: Número: Pàgines: 187

Número de fotocòpies: 3 Total a pagar: 0,10 €

LES FOTOCOPIES DE PAGAR SE'HAUEN PER ANOTAR

Un hombre al que reconocí de inmediato porque tuve la impresión de estar viendo cómo podría haber sido mi padre si hubiese nacido en otro momento.



Pero mi padre nació en 1943 en Barcelona, veinte años después de la muerte de su bisabuelo, y murió en el Hospital de Sant Pau i la Santa Creu de la misma ciudad, que años atrás había restaurado el arquitecto Lluís Domènech i Montaner, el lunes 21 de junio de 1999 a la edad de cincuenta y cinco años. Trece una la-



«A continuación aparecen dos imágenes de mi padre con las esposas de marca francesa: Peripedose». (Ybarra, 2015, 21-22)







(HONR, 19) y (HONR, 51)

